verted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

الأستاذالك تور كرت ركى حامل قادوس مرت ركيس قسم الأشاروالدراسات اليونانية والرومانية كلية الأداب-جامعة الإسكندرية

الله كستور محمل عبال الشتاح السيال كلية الأداب-جامعة الإسكندرية (فرع دمنها)







الآثار القبطية والبيزنطية



الآثار القبطية والبيزنطية

الأستاذ الدكتور عزت زكى حامد قادوس رئيس قسم الآثــــار والدراسات اليونانية الرومانية كلية الآداب ــ جامعة الإسكندرية

الدكتـــور

محمد عبد الفتاح السيد كلية الآداب ـ جامعة الإسكندرية

الإسكندرية

اسم الكتساب: الآثار القبطية والبيزنطية

المؤلفسون: - أ. د. عسزت زكسي حسامد قسادوس

أستاذ ورئيس قسم الآثار والدراسات البوتاتية والروماتية كلية الآداب ــ جامعة الإسكندرية

- د. محمد عبد الفتاح السيد كلية الآداب- جامعة الإسكندرية

عدد الصفحات: ١٤٠

مكان الطبع: الإسكندرية _ مطبعة الحضرى

رقم الإيداع بدار الكتب: ٢٠٠٢ / ٢٠٠٢

حقوق الطبع: محفوظة للمؤلف

التوزيميع: الإسكندرية - دار المعرفة الجامعية

منشأة المعارف

مؤسسة حورس الدولية القساهرة ـ دار الستاتي للنشر والتوزيع

مؤسسبة الأهرام

دار نهضة الشرق

مكتبة زهراء الشرق

وجميع المكتبات الكبرى بالإسكندرية والقاهرة

يحظر تصوير أو نسخ أى جزء من هذا الكتاب إلا بعد الحصول على موافقة كتابية من المؤلف.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

بسم الله الرحمن الرحيم



الإهداء

الــــى روح

الأستاذ والزميل والصديق الصدوق

أ.د. مصطفى شيحسة طيب الله ثراه وأسكنه فسيح جناته امتناتاً لما قدمه من مجهودات في مجال الفنون القبطية والبيزنطية

آملین أن نكون قد وفقنا إلى إكمال مسيرته



مقدمة الطبعة الأولى

قضست حكمة الله تعالى أن تكون تلك الأرض المباركة الطيبة مجمعا لتوجهات الإنسان عبر العصور والتاريخ ، فصاغت للإنسانية عقائدها بدءاً بالترحيد والاعتقاد في البعث بعد المسوت والإيمان بعبداً الثواب والعقاب وانتهاء بالرسالة الخاتمة ومرورا بالسيهودية والمسيحية. فمن هنا دعا كليم الله فرعون مصر إلى نبذ الشرك وعبادة الله واحد لا شريك له وبذلك أعاده إلى جادة الصواب، وقد مكن الله هنا لنبيه يوسف في الأرض فجعله على خزائن مصر أمينا ومصلحا وهي نفس الأرض الطيبة التي استقبلت العائلة المقدسة ممثلة في العذراء ووليدها عيسى عليه الملام.

وعليه فان كان لكل مقام مقال ولكل حادث حديث، فحديثنا هذا عن القبطية التي جعليت من كنيسة مصير المدخل الذي دلفت به إلى قلب إفريقيا الوثنية، ولذا فقد استطاعت مصر _ موطن العبادة الاوزيرية _ أن تحتضن المسيحية وترتشف مقوماتها قطرة قطرة وتهضم أسسها وتختم رحيقها مسكا وتخرج من بطونها عسلا تنهل منه البشرية، بل تحدت برهبانها وصوامعها وأديرتها بطش الوثنية الرومانية وجفاف وجدب الفلوات فظلت ثابتة على عقيدتها لا تلين لها قناة أو يهن لها عزم أو يرقأ لها جفن حتى أظهرها الله نسلم الراية العقائدية فيما بعد لمن أرادهم الله أن يرثوا الأرض، فاستقبلت القبطية طلائع الفتح العربي لنبدأ عهدا جديدا في القرن السابع الميلادي.

مما لاشك فيه أن هناك صعوبة حقيقية في تحديد هوية الحركة الفنية في مصر خلال الحقبة المسيحية (الفترة من القرن الأول وحتى السابع الميلادي)، وربما كانت الصعوبة هنا تندرج تحت مفهوم الاختلاط الحادث في المجتمع المصري بتأثير الوجود اليوناني والروماني في مصر، ونتج عن ذلك ردود أفعال فنية وثقافية متباينة ومركبة عسبرت عن المفهسوم الشعبي في المجتمع المصري في تلك الحقبة. جاء الفن مكملا للمتغيرات التاريخية ومواكبا للرؤية الدينية الجديدة ومعبرا عن تقافة شعب له من الجذور الحضارية الكثير والكثير. فقد كان الفن القبطي يمثل كيان وشخصية المصريين

ويعبر عن همومهم ومعاناتهم وعقيدتهم في رؤية جديدة نابعة من أفكارهم وتراثهم الشعبي.

من هذا المنطلق جاء هذا العمل البضيف المدراسات الأثرية والفنية روية جديدة عن الإنستاج الشسعبي المحلسي الفسان المصري - القبطي، روية تبحث عن حدس الفنان وايداعاته الشخصسية في التعبير عن ثقافته أو عقيدته أو همومه ومعاناته، وذلك من خسلال دراسه أسلوبه الشعبي في فن النحث القبطي، ورويته البيئية في التعامل مع عمارة كنيسته أو ديره، وأسلوبه في اختيار موضوعاته التصويرية الجدارية في الكنائس والقلايات والمقابر، ثم نغوص في أذواقه الشعبية اليومية في زخرفة نسيجه، ومشغولاته العاجمية والخشمية، وأهمية فن الأيقونة بالنسبة له، إلى جانب أدواته الكنسية وأدوات الخدمة اليومية. تلك المقتنيات الأثرية هي بمثابة دلائل قائمة حتى الأن لتعبر عن أصالة الفسان المصري وإيداعاته عبر العصور، قدمها لنا في بساطة متناهية وروية إيداعية جديدة.

وإلى جانب عدد من الموضوعات فقد قام السيد الدكتور محمد عبد الفتاح السيد بتأليف الجيزء الخاص بالعمارة "الفصل الثاني" تحت عنوان " العناصر المحلية في العمارة المسيحية المبكرة في مصر".

نحاول في هذا العمل أن نقدم لهذا الفنان تحية إجلال وتقدير من خلال تقديم كم من أعماله الخالدة في تلك الحقبة الهامة من تاريخ فنه عبر العصور. ولعل كتابنا هذا يعد محاولة متواضعة لكشف ما قد غمض عن البعض أو غاب أو كاد، ولعلنا نكون قد وفقنا في وضع لبنة في صرح الفن المصري عبر العصور، والله ولى التوفيق.

مقدمة الطبعة الثاتية

تعد الإمبراطورية البيزنطية _ تاريخياً _ من الغرابة بمكان حيث كانت القسطنطينية سؤدد العاصمة ومظهرها الموغل في الأبهة واستحالة اقتحامها تقريباً تقوق كل ما كان معروفاً في العالم القديم حجماً، فقامت بذلك روما وهي وإن كانت منذ ان شطر الإمبراطورية ثيودوسيوس الأول (٣٤٦- ٣٩٥) الإمبراطورية الرومانية المسيحية إلى شطرين سنة ٢٧٤م فإنها ظلت على خلاف عقائدى مع باباوات الكنيسة الغربية كما كانت على خلاف سياسي مع الأباطرة الغربيين.

والقسطنطينية كحاضرة للإمبراطورية الشرقية قد كُرُسَت لمريم العذراء إلا أنها كانت ذات مطامع عسكرية واسعة على التوازى.

كذا فإن كانت روما مركزاً حياً للكاثوليكية في العالم فإن آياصوفيا قد أسست علم اللاهـوت لتكون مركزاً روحياً للأرثوذكسية في العالم على أسس من المنطق اليوناني والوحى المسيحى، بحيث أصبحت بيزنطة يونانية الطابع خاصة بعد ولاية الإمبراطور جستنيان حتى حلت اليونانية ـ كلغة رسمية ـ محل اللاتينية.

وكمــا صمدت بيزنطة أمام هجمات القوط الشرقيين والغربيين على السواء فإنها صمدت لأكثر من أحد عشر قرناً أمام العرب والسلاجقة والأقراك.

وكما تميزت الإمبراطورية الغربية بالتشريع والقانون فإن تشريع جستنيان المشرقي ظل المصدر الرئيسي للقانون في العصور الوسطى بأوربا.

وكما بدأت بنزنطة بقرار من دقلديانوس بمثابة بديل جديد لروما فإنها انتهت بوراثتها وكما يممت وجهه إلى آسيا فإنها أصبحت همزة وصل بينها وبين أوروبا.

على أن تقليص حدود الإمبراطورية الدولة لم يمنعها أن تجنى ثمار استعادة وحدتها العرقية واكسبها المزيد من المتعة وتدين المسيحية بانتشار مبشريها في بقاع استعصت عليها في البلقان وروسيا وغيرها.

وكمسا النقت الطرق التجارية الرئيسية عند القسطنطينية فأصبحت سوقاً شرقية - غربية كبرى فقد جابت أساطيلها التجارية والعسكرية بحار العالم القديم آنذاك وأصبحت سواحل مرمرة أفضل الموانئ الأوربية حتى القرن الثانى عشر على الإطلاق.

وظهر الفن البيزنطى كفن رسمى فى تمثيل جمالى للمعتقدات المسيحية والسلطة والإمبر اطورية لذلك بدأ بتأسيس القسطنطينية سنة ٣٣٠م وانتهى بسقوطها فى يد محمد الفاتح سنة ٤٥٣ م، لذلك لم يأت الفن البيزنطى امتداداً للفن اليونانى الرومانى فاختلف شكل العمود البيزنطى عن أشكال وطرز الأعمدة الرومانية الكلاسيكية حيث حفلت بالرموز المسيحية بالإضافة إلى العظمة الإمبر اطورية من خلال موكب لا متناه من الشخوص الجامدة كذا نظام الدولة الهرمى وتشهد بذلك فسيفساء السقوف المقببة لكنيسة القديس جرجس فى سالونيكى.

وتعود إنجازات الفن البيزنطى الكبرى إلى جستنيان الذى امتدت رعايته للفن من آياصوفيا في بيزنطة وحتى قطع الفسيفساء في جبل سيناء.

وازدهر تقايد تكريم الصور الأسطورية والقديسين فى الفن التمثيلي للأشخاص (الأيقرنات) شم فرض فن ديني غير تمثيلي للأشخاص استطاعت بيزنطة من خلال تخطي الصدور المظلمة فيما يعرف بفترة (اللاأيقونية) ثم احتفل الأباطرة المقدونيين (٨٦٧- ١٠٥٥م) بالعودة إلى زخرفة الكنائس أي عصر السلف أي فن عصر حستيان.

شم ظهر فن السلالة الكومينينية (١٠٨١ - ١١٨٥) حيث انتقات الثروة من أيدى الأباطسرة والكنائس إلى الملاك الأرستقراطيين فتآلف الزجاج الملون مع أوراق الذهب والفضة والمرمر والأحجار الكريمة فتألق وهجاً ذهبياً أثيرية.

وتميز القرن الثانى عشر بأنه عصر تتقية وتطور للأشكال السابقة مع نمو الوعى الذاتى فبدأ الفنانون فى التوقيع بأسمائهم وتقلصت الفنون البيزنطية مع الاحتلال اللاتينى للقسطنطينية، حتى أن أحد النبلاء قد حول دير الخورا الذى شيد فى القرن الحادى عشر إلى معبد جنائزى لنفسه.

onverted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version

ومع منتصف القدرن الدرابع عشر شحت الثروات فهاجر الفنانون إلى تجمع أرثوذكسي آخر كروسيا على سبيل المثال.

ومع سقوط القبطية عام ١٤٥٣م فقد زال الفن البيزنطى الخلاق من الوجود ليفتح للفنون الإسلامية الباب على مصراعيه.

ولما كانت المكتبة العربية قد خلت أو كانت من المتون التي تستوعب بين دفتسيها الفنون المسيحية برمتها فقد ألينا على أنفسنا أن نضع بين يدى القارئ والباحث العربي ملامح هذه الفنون المسيحية في مصر ممثلة في الفنون القبطية فخرج إلى النور كتابنا السابق "الآثار والفنون القبطية عام ٢٠٠٠".

واستكمالاً لمسيرة البحث العلمى في هذه الغلون فقد رأينا أن نضيف إلى المكتبة العربية رصيداً علمياً من الغنون البيزنطية حتى تكتمل منظومة البحث العلمى في هذا المنعطف التاريخي من حياة البشرية.

الإسكندرية في ۲۰۰۲/۳/۲۱ أ. د. عــرْت زكــى حــامد قــادوس د. محمد عبد الفتاح السيد

القسم الثاني

70 7-107	الفنون والآثار البيزنطية
177-777	القصل السابع: مقومات الفن البيزنطي
711-777	القصل الثامن: ملامح العمارة البيزنطية
7 2 2 - 7 7 0	القصل التاسع: التصوير الجدارى والفسيفساء في الفن البيزنطي
T0A-T10	الفصل العاشر: فن النحت على العاج البيزنطي
71401	الأشكال

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

القسم الأول

الفنون والآثار القبطية



القصل الأول

مدخل حول الفن والمتغيرات التاريخية والدينية

قبل ظهور المسيحية كانت الحالة الدينية في مصر والعالم الروماني تشهد كماً من الأديان المختلطة (المصرية والإغريقية والرومانية) بجانب اليهودية التي انتقلت إلى مصر مع بداية الحكم البطلمي وشاركت في السياسة الرومانية في بعض الفترات على حساب المصسريين، ولقد بلغت تلك الأديان أوجها في العصر الروماني وإن بدأت بصورة أو بأخرى متأثرة بالسياسة الرومانية بعد أن تدخلت فيها عقيدة تألية الأباطرة أو مسا يطلق عليها (عبادة الإمبراطور)، والتي احتلت مكانة مرموقة منذ عهد الإمبراطور أوغسطس.

ولقد كان لهذا الاختلاط في المفاهيم الدينية والسياسية أثره في أن فقد المصرى إحساسه بالعقيدة والروحانية والعدل والقيم الأخلاقية التي ورثها عن أجداده الفراعنة، وأصحبح الدين سلعة أو سلحاً في أيدي المستعمرين يستخدمونه تارة في التقرب والتسامح للشحب المصرى وتارة أخرى كسياسة لمحو جنور ديانته القديمة وطمس معالمها وذلك للحد من ظهور النزعات الوطنية التي كانت تمثل ذعراً لهم وبصفة خاصسة في عهد الإمبر اطورية الرومانية إلا أن التمسك ببعض العقائد القديمة لدى المصريين كان هو السبيل وراء حفاظهم على مفاهيم الدين القديم، ولعل استمرار عقيدة التحذيط حتى العهد المسيحي المبكر تعد دليلاً على بقاء عقائد أخرى كالبعث والخلود والثواب والعقاب.

هكذا كانت الحالة الدينية في مصر البطلمية والرومانية، وعندما جاء السيد المسيح بديانسته الجديسدة في الشرق في ظل الإمبراطورية الرومانية كانت الديانة الجديدة هي الوسيلة الجديدة التي لجأ إليها المصريون نحو مخلص من نوع آخر جديد و هو المخلص الديسني السذى يحقق لهم ما فقدوا من عقائد دينية وسمو روحي جردته الفترة اليونانية

الرومانسية. ولقد تبعست بشارة العديد المسيح حركات تبشيرية كثيرة وعظيمة قام بها تلاميذه خلال القرن الأول الميلادي في معظم أقطار العالم القديم آنذاك.

ومصر المتى كانست إحدى أكبر وأهم الولايات الرومانية قد وصل إليها الدين المسيحى فسى وقست ظهوره في فلسطين قبل مجئ القديس مرقس عام ٤٣ م بعدة سنوات.

وقد اختلفت المراجع التاريخية في تحديد المكان الذي عبرت منه المسيحية إلى مصر، فالسبعض يشير إلى الإسكندرية والبعض يرى دخولها عبر الصحراء الشرقية ومنطقة سيناء، وبينما يرى آخرون أن جنوب مصر كان السبيل لدخول المسيحية، ولكن تنقصنا الدلائل الأثرية والمادية والوثائقية الخاصة بتلك الفترة المبكرة للمسيحية والتي ترجح أحد تلك الآراء.

ولكن من الثابت لدينا أن القديس مرقس الإنجيلي أول من بشر بالمسيحية رسمياً في مصدر والمدن الخمس الغربية، وكان ذلك في الإسكندرية عام ٤٣م، ولم يجد المصريون أي اختلاف جوهري في مبادئ الدين الجديد بمقارنته بعقائد دينهم القديمة بل لعلهم وجدوا فيه سمواً على كثير من الأفكار التي ألفوها واعتادوا عليها منذ القدم، مثل رسوخ فكرة التثليث التي أصبحت كأحد مفاتيح العقيدة المسيحية والإيمان بها مع الفارق في الجوهد التطبيقي لها، أيضاً من أهم العقائد المصرية التي استمرت ووجدت لها أشاساً في الدين المسيحي هي عقيدة البعث والخلود والثواب والعقاب، فهي وإن كانت مسن أهدم تعاليم المسيحية فهي أيضاً من أقرى العقائد المصرية القديمة، ومن هنا كان التقارب بين أفكار وعقائد المصريين والعقيدة المسيحية الجديدة.

هكسذا عند مجيء القديس مرقس بالمسيحية إلى مصر وجد أرضاً تموج بأشكال مستعددة من الأديان والعقائد، وشعب متشوق للخلاص الروحى والفكرى معاً، فكان هذا من أهم العوامل التي أدت إلى سرعة انتشارها في كل أرجاء مصر.

على العموم يمكن أن ننسب للقديس مرقس ثلاثة أعمال هامة فى مصر، كانت فيما بعد معقدً ومركزاً لأهم الأحداث الدينية والتاريخية فضلاً عن كونها السبيل الأساسى لانتشار المسيحية فى مصر خلال القرون الثلاثة الأولى بعد الميلاد، وهى:

العمل الأولى

التبشير بالمسيحية وكتابة إنجيله باليونانية مما ساعد على سرعة انتشار الدين الجديد في كافية أرجساء مصر، الأمر الذي يشير من بعيد إلى إمكانية ترجمته من اليونانية إلى المصرية القديمة لأهالي مصر العليا، إلا أن الوثائق التاريخية والأثرية لم تؤكد ذلك حتى الأن.

العمل الثاني

وهو إنشاء أول كنيسة للمسيحيين الأقباط بمدينة الإسكندرية عرفت فيما بعد باسم "الكنيسة المرقسية للأقباط الأرثونكسية" لتصبح مركزاً دينياً لهم ورمزاً لتجمع واتحاد المسيحيين في مصر.

العمل الثالث

فهـو مسـاهمة القديس مرقص فى تأسيس أول مفاهيم الدين الجديد مما أدى إلى زيــادة الإقبال عليه فى القرون الثلاثة الأولى واستمر عطاؤها خلال القرون من الرابع وحتى السابع الميلادى.

وبالفعل كانت تلك الأعمال أسساً مساعدة فعالة للمصريين في التمسك بالمسيحية أمام ظاهرة عدوانية ظهرت مع بداية ظهور المسيحية في مصر والولايات الرومانية عموماً، ألا وهي الاضطهادات الرومانية الوثنية للدين والمتدينين بالمسيحية.

فقد شهدت القهرون الثلاثة الأولى بعد الميلاد أحداثاً أثرت بشكل مباشر على المفاهيم الاجتماعية والدينية المبكرة للدين المسيحى، وكانت الاضطهادات الوثنية من جانب الإمبراطورية الرومانية والتي تعرض لها المسيحيون من أهم هذه الأحداث.

اتخف من هذه الاضطهادات أشكالاً متخلفة، بدأت بالهجوم الوثنى على مقر الكنيسة القبطية في الإسكندرية في عهد الإمبراطور نيرون، ثم الثورات العارمة للرومان ضد السيهود فسى مصدر والمذابسح الجماعية التي ضمت اليهود والمسيحيين معاً في عهد الإمبراطور تراجان، إلى أن بدأت الاضطهادات الكبرى من جانب السلطة الرومانية مع حكم الإمبراطور سبتيميوس سيفيروس بعد أن أصدر مرسوم عام ٢٠٢م ضد المسيحية، وصدار اضطهاد المسبحية هو السياسة الرسمية للدولة، في حين ظل المسبحيون طوال

هذه الفترة يعسانون من شتى صنوف العذاب، والاضطهاد لصالح الوثنية وعبادة الإمبر اطور المي أن بلغ الأمر ذروته خلال فترة حكم الإمبر اطور دقلديانوس.

فسى عهد دقاديانوس شهد المسيحيون فترة ما سمى بالاضطهاد الأعظم، والتى شهدت أبشع أنواع الاضطهاد والعذاب رغم المقاومة الباسلة التى بدأها المسيحيون واستشهاد أعداد كبيرة منهم.

وعلى الرغم من ذلك فقد فشل الرومان في القضاء على الدين الجديد كما فشلوا في الإبقاء على عبادة الإمبراطور، وعلى العكس زاد الانتماء للوطن وكراهية الرومان مسن جانسب المصريين، و وبدأت قواعد المسيحية في الرسوخ، حتى جاءت فترة حكم الإمسبراطور قنسسطنطين السذى أصدر مرسوم ميلان وأنهى بذلك حرب السلطة ضد المسسيحية بسل واعتسقها هسو نفسه، مما أعطى للدين المسيحي مزيداً من الاستقرار والرسسوخ، الأمسر السذى مهد له وللمسيحيين سبل القضاء على الوثنية قضاءاً مبرماً بالرغم من محاولات الردة التي ظهرت في عهد الإمبراطور جوليانوس.

لسم يكسن انتصسار المسيحية على الوثنية خيراً كله، فسرعان ما فتح الباب أمام حسركات البدع والهرطقة تحت اسم الحرية الدينية، فظهرت المنازعات التى بدأت فى ثوب دينى ثم اتخذت جانب المصالح الخاصة والأغراض السياسية.

وشهدت الفترة من القرن الرابع وحتى القرن السابع الميلادى ظهور الكثير من السبدع والهسرطقة الستى تأشرت فى البداية بمظاهر الديانة اليهودية والديانات الوثنية القديمسة، الأمر الذى أدى إلى ازدهار المدرسة اللاهوتية فى الإسكندرية للتصدى لتلك البدع والهرطقة بجانب كنيسة الإسكندرية.

ومن أهم مظاهر تلك الفترة، الجدل الذي ثار حول طبيعة السيد المسيح، والذي أدى إلى ظهور المجامع الدينية المتعددة، ومن أبرزها مجمع (خلقدونيا) وما ترتب عليه من نتائج أدت إلى زيادة الخلاف بين الفرق الدينية المختلفة وما أتت به من مذاهب ولم تزدهم هذه المجامع إلا تفرقة ونزاعاً.

وقد أدت هذه النزاعات فى الحقيقة إلى انقسام العالم المسيحى لسلطتين، سلطة روحية وأخرى السياسية وتحركها الإمبراطورية البيزنطية، أما السلطة الروحية والتى تدافع عن الغرض الدينى البحت

كانست تمثلها كنيسة الإسكندرية، والتى دافعت عن المذهب ذى الطبيعة الواحدة والذى انتشر فى مصر والشرق على حساب المذهب ذى الطبيعيتين الذى دافعت عنه كنيسة روما وكنيسة القسطنطينية.

من هذا نشأت صراعات عنيفة بين الحكم البيزنطى وبين مسيحى مصر والشام بسبب تمسكهم بعقيدتهم، إلى جانب ازدهار الروح الوطنية لديهم وذلك لعوامل كثيرة أخرى لعل أبرزها بجانب السياسة الدينية الأحوال الاقتصادية السيئة في الجانب الشرقى من الإمبر اطورية البيزنطية آنذاك.

ورغم محاولات الأباطرة لحل هذا النزاع المذهبي، فإن أنصار كل اتجاه قد تمسكوا بعقيدتهم، واستمرت الانقسامات كما هي، وامتد الصراع الديني ليتحول إلى صراع سياسي يشمل الإمبراطور وسلطانه السياسي وحفاظه على مكانته ومكانة الإمبراطورية الموحدة، كذلك صراع شعبي بين المصربين الأقباط واليونانيين والبيزنطييسن، استمر الحال هكذا إلى أن جاء الفتح العربي الذي رحب به الأقباط للتخلص من الاضطهاد السياسي والديني والفكري الذي فرضه عليهم البيزنطيون.

هكذا كانت قسوة الحياة التي عاشها المسيحيون الأواتل حتى بعد الاعتراف بالمسيحية من اضطهاد روماني وتتى تعسفى لم يلبث أن انتهى ثم جاء اضطهاد من نوع آخر اضطهاد فكرى ودينى تمثل في الفترة من نهاية القرن الرابع وحتى منتصف القرن السابع الميلادي.

وكان لابد من وجود مظاهر حية للحياة الاجتماعية في تلك الفترة، وإن كانت الحياة الدينية قد طغت بظروفها وهمومها على التاريخ الاجتماعي، إلا أننا نلمس بعض المظاهر المميزة والتي من أبرزها ما تميز به مسيحيو مصر بتمسكهم بدينهم الجديد بصورة كبيرة، الأمر الذي وصل ببعضهم إلى حالة الترحال والبعد في الصحراء لمزيد من التصوف والزهد، فكان نظام الرهبنة الذي نشأ في مصر حال دخول المسيحية فيها، فقد قيل أن القديس مرقس هو الذي علمها وأشار بها لمسيحيو مصر الأوائد، إلا أن نظام التبتل والانفراد للتعبد كان معروفاً من قبل المصربين ولا سيما اليهود منهم.

وقد أخرجت لنا تلك المناطق الرهبانية نظماً معمارية وفنية جديدة ومتعددة الأسساليب وتواكب طبيعة السلوك الديني والبيئي الذي نشأت فيه ونمت في كنفه، وتعبر عسنه حالمياً معظم الأديرة التي لا تزال تمارس نشاطها الديني في الصحراء المصرية حتى الآن.

تلك كانت بعض الملامح التاريخية لتلك الفترة بعناصرها الاجتماعية والسياسية الدينسية والمتقافية حتى منتصف القرن السابع الميلادى، وبقى أن نؤكد أن تلك الأحداث بتنوعاتها المختلفة من اضطهاد دينى يقابله تمسك للمصريين بدينهم الجديد وثبات العقيدة وظروف اقتصادية متدهورة واحتلال رومانى في فترة ما قبل القرن الرابع الميلادى، تلستها مسرحلة جديدة السسمت بحرية العبادة وانتشار المسيحية إلا أنها لم تتجرد من الأحداث الدينسية التي أثرت فيها كصراعات مذهبية واضطهاد فكرى للكنيسة القبطية ومذهبها وظهور النزعة الوطنية ونموها ضد الاحتلال.

كل هذا واكبته نهضة فنية مميزة تساير ظروف المجتمع فى المرحلتين، مرحلة ما قبل الاعتراف وحتى مجمع خلقدونيا ٥٥٠م، ومرحلة أخرى نعتبرها نتيجة لأحداث ما بعسد قسرارات مجمع خلقدونيا ٥٥٠م، واستمرت حتى دخول العرب مصر فى ٥٤٠- ١٤ م فتبدأ فترة جديدة من تاريخ المصريين.

الفن والمجتمع المصرى

كانت الحياة الفنية في العصر الإمبراطوري المتأخر والبيزنطي المبكر (الفترة ما بين القرن الثالث حتى السابع الميلادي) أشد تعقيداً من الحياة الفكرية والتاريخية، فهي وإن كانست خاضسعة بكل مقوماتها النقاليد الموروثة في مصر إلا أنها تأثرت بشدة بالصبعوبات المادية والأزمات الاقتصادية، الأمر الذي انعكس بصورة كبيرة على الإنستاج الفني الذي تميز بأنه كان أقل خصوبة في النواحي الفنية والاقتصادية والمادية وأقل من الناحية العددية، بينما كانت موضوعاته أكثر عمقاً وتنوعاً وتأثيره كان مباشراً في المجتمع، وتجاوبت مع التطورات المتلاحقة للذوق العام وتنوعه واختلاطه الغريب بالأفكار الدينية والفلسفية الروحية. ويمكن القول بأن الفن قد ساير آنذاك تلك المتغيرات الاجتماعية في مجتمع تميزه أصول حضارية ثابتة وتوازن بين الحياة الدينية

والاجتماعية والمتطلبات الروحية الجديدة التى اتخذت طابعاً أشد الحاحاً، الأمر الذى وضيع تليك المتطلبات في الدرجة الأولى من الاحتياجات الفردية والجماعية على حد سواء.

ومن منطق الفردية الروحية (الدينية وإحساس العزلة الواضح تجاه السلطة الرومانية) التي يمكن أن نعتبرها (مجازاً) نموذجاً صارخاً ضد الحياة المعاصرة تحت الحكم الروماني، وهو نموذج تدعمه الأفكار الدينية والفلسفية، لذلك شاركت هذه الفردية في التعبير عن متطلبات العصر خلال مجتمع يتدهور اقتصادياً وسياسياً ودينياً، وجاء هذا التعبير من الناحية الفنية مشتتاً في المقومات الفنية، ومحدداً للتعبير عن القومية المحلسية، وأصبح هناك اتجاه يميل نحو مفهوم الفن وليد عصره، والذي تميز بالتلوع والاختلاط والتأثير والغموض والخيال الجامح سواء من خلال الموضوعات أو الرموز الستى جسدت روح العصر منذ دخول وانتشار المسيحية في مصر وحتى الفتح العربي

ففي خلال العصر البطلمي كان يمكن للباحث أن يغرق بوضوح بين سمات الغنون الشرقية وسمات الفنون الغربية، وهي حالة المقارنة بين الجمود الفني والحيوية الفنية، وبالتالي فإن خصائص الفنون الشرقية ظلت تتسم بالجمود الحركي، والغموض الفكري، والمتحديد الخطسي الحسامي أو المقيد للوحة والتقيد بأساليب موروثة، مع الإقلال من المؤشرات الغربية الخارجية، تلك السمات الأساسية هي التي نمت وتطورت واستقرت في الشرق منذ زمن طويل. وقد ظلت تلك السمات حائطاً صلداً راسخاً كظواهر محلية ضحد التسيارات العالمية المفروضة عليها وفقاً للمتغيرات السياسية الحادثة آنذاك، ولا سيما في العصر اليوناني – الروماني، فعلي الرغم من طغيان الفن الإغريقي الوافد من ناحية القسوة الجمالية الدنيوية، إلا أن هذا الفن في مصر، قد استقر فقط في المدن اليونانية الرومانية الشك المرض سياسي في مصر مثل الإسكندرية وفيلادليفيا (الفيوم) أوكسيرينخوس وهرموبوليس ماجنا، أنتينوبوليس، بينما ظلت الخلفية المحلية طاغية فسي بقية الأقاليم المصرية ثابتة وراسخة أمام تلك التيارات الفنية، وكان هذا الصمود المحلي بالنسبة للحياة الاجتماعية ذا نزعة خاصة وقوية وصعبة التغيير إلا في حدود معينة، حيث تلاثت خصائص تلك الموثرات الفنية سواء الخارجية أو الداخلية،

واندمجست معساً بحكسم المعايشسة والاستقرار الغربى القائم في مصر، وكذلك روح وتطورات العصر وطرزه وأزمانه وخلافاته وتطلعاته. وقد اندمجت جميع تلك العوامل معساً وأصبحت دستوراً جديداً ومنهلاً حضارياً ولد من جديد في مصر، برؤية مختلفة فكرياً ودينياً وقومياً وفنياً صاحبتها رؤية جديدة ابتعدت فيها العناصر الفنية عن المثالية الجمالسية وغاصست فسى المحلسية بعسد أن تولت وظيفة جديدة ومحددة تخدم مفهوم الروحانيات الدينية والسياسية.

إن الفسن العالمي بمفهومه الشامل في العصر الإمبراطوري لا يخرج عن كونه ضلعاً أساسياً في النظرية السياسية الرومانية، وهو هنا يتجلى في مفهوم فن البورتريه الخساص بالأباطرة الرومان، والتي اقترنت من الناحية الدينية بعبادة الإمبراطور حتى تحقق تسوازن سياسي وديني مع سمة هذا العصر الذي اختلطت فيه الأفكار السياسية والدينسية معساً، تلسك السسمة قد عكست ردود أفعال متباينة عند الشعوب المحتلة في تحفظات على النظام السياسي والديني والفني، وهي العناصر الأساسية التي كان يقابلها الشسعب بسرؤية معادية دائماً، وبالتالي صارت الأنماط الفنية الرومانية أو مفهوم الفن العالمي أنداك، أنماطاً سياسية مرفوضة على المستوى الشعبي، وكانت سبباً من أسباب ظهور الفنون المحلية أو عودتها في صورتها الجديدة، فالفن الذي نعنيه هنا جاء مواكباً لأكثر من مقوم وأكثر من رد فعل، ولكن الدور البارز لدينا آنذاك، كان منصباً هي خود فعلى سعر مصورتها المحلية أو عودتها في مصورتها المحرد البارز لدينا آنذاك، كان منصباً هي فعل، ولكن الدور البارز لدينا آنذاك، كان منصباً هي فعل، فعل، ولكن الدور البارز لدينا آنذاك، كان منصباً هي فعل، فعل، حدد النظام السياسي الديني الفني الخاص بالرومان في مصر.

كما تبرز لنا عوامل أخرى تجلت آنذاك وأدت أدواراً كبيرة في نمو الفن المحلى في مصرر، فالروحانية الدينية التي التصقت بالمسيحية في صور تصوفية رهبانية، جعلت هناك حتمية لمحاولة الخلاص من الحياة المعاصرة والبحث عن حياة حقيقية أصيبلة حبتى ولسو كانت في العالم الأخر، ويمكن القول بأن السعى نحو حياة أفضل بمفهومه الشامل، كان من أعمق الأهداف الدينية الجديدة والمقبولة من قبل المجتمع.

واندمجست فى مصر تلك الرؤية تماماً مع الفن، وعلى الرغم من عشوائية الأدلة الأشرية المنتشرة عبر الأقاليم المصرية بأساليب فنية وموضوعية مختلفة، إلا أن القليل مسنها يؤكد أن هناك حالة من التعايش الجديد بين الماضى الكلاسيكى فى المعتقدات الدينية وبين التقلبات الصوفية الحادثة والمتطورة بفكر شعبى، جعلت هناك شعوراً فنياً

خاصاً يسمو بصورة بطيئة داخل المجتمع المحلى وضد التياز العالمى، منتهزاً أى سقوط جوهرى لأى ضلع أساسى فى هذا الفن (العالمى) ليسمو ويتفوق عليه، وكان أهم ضلع أساسى سقط من هوية الفن العالمى آنذاك، هو مقدار التدهور الديني والإهمال الواضح للعناصر الفنية الدينية، والتى اعتبرت القاعدة الأساسية لنمو الفن المحلى (القبطى).

تصورت لحظة... أنه لماذا لا يعبر هذا الفن المحلى القبطى الجديد عن سمة إبداع فني؟ وذلك لأن عملية الإبداع الفني تقترن دائماً بمحاولات التغيير، أو امتصاص كافسة المتغيرات الفنية واحتوائها وإخراجها بعد ذلك بوظيفة جديدة ورؤية فنية جديدة، تستطيع أن تحاكى تلك المتغيرات النابعة من البيئة المحيطة بالمواطن المصرى آنذاك، وهي في نفس الوقت تعبر عنه في ضوء ممارسات للطقوس نابعة من البيئة والموروث الحضاري، وقد تحدث نتيجة لذلك عملية التقاء بين فنان مبدع أو فيلسوف ذو فكر جديد أو راهب متدين عزف عن الحياة العامة وصار شخصية ذات حيثية مباركة، وبين المنتلقى (المؤمن) به وبأفكاره على كافة المستويات الطبقية والثقافية والاجتماعية، وبالتالي فإن الاتجاه الروحاني الذي ظهر في الفن المصرى هو رؤية إبداعية مركبة من فنون مختلفة صاغها الفنان المصرى نتيجة امتصاصه لكافة المقومات والتأثيرات الفنية (المصرية، اليونانية، الرومانية، اليهودية). وعندما أطلق العنان بدون تقيد وفي حرية تواكسب حرية تعامله مع المسيحية الجديدة، لم يتجاهل موروثه العقائدي الأساسي الذي ارتبط به بيئياً وحضارياً، وأنتج فنا يتكيف مع العقلية المصرية تماماً، فحتى ولو كانت به بوادر فنية خارجية، إلا أنها في النهاية، لا تصلح إلا أن تمارس داخل المجتمع المصرى فقط، وفي حدود الجماعة وتحت قيود فكرية ودينية خاصة. وهنا يمكن لنا أن نطلق افظ الفن المصرى النابع من حياة اجتماعية ليست بجديدة، ولكنها متطورة ومتصلة عبر التاريخ الفني المصرى، ويمكن للباحث أن يصل بالفن القبطي وعناصره السي جذور العنصر الفني وتأصله في أعماق الفكر المصرى القديم، وبالتالي فالفن هو مر أة اجتماعية وتاريخية يفرض عليها مراحل أساسية ومتصلة من تاريخ المواطن المصرى دون الخوض في مستويات التأثر والتأثير. إن الفسن هو الأداة اللازمة لإتمام عملية الاندماج بين الفرد والجماعة، فهو يمثل قدرة الإنسان غير المحدودة على الالتقاء بالآخرين، وعلى تبادل الرأى والتجربة معهم، وبالتالي فإننا نلاحظ أن محور العملية الفنية في الفن المحلى القبطي في مصر، لم تكن نوعساً من الإنستاج الفردى، بل كان سلوك اجتماعي نتج عنه فن عام شمل المجتمع المصسرى كله في فترة تجاوزت الأربعة قرون متصلة في حركة مستمرة من التطور، هــذا الفـن انتشــر عبر سلوك المواطن المصرى العادي وارتبط به ارتباطآ روحانياً بصسورة معيزة ولا سيما (الصور الجدارية والأيقونات)، كما يمكن اعتباره فن الديانة المسيحية في مصر حيث ارتبط في فترة المحنة التعصبية المذهبية به تماماً، وشارك الفسن المواطس المصرى في دفاعه عن ديانته ومذهبه بصورة انقلبت من مفهوم الفن الديسني إلسي مفهسوم الفن القومي (الوطني) وبالتالي تلك المرونة التي تميز بها الفن القسبطى، مرونة نابعة من محليته الشديدة والتصاقه الكامل بمقدرات الشعب المصرى آندذاك وتلك النوعية من الفنون أطلق عليها علماء الاجتماع والتذوق الفني "فنُ وليد عصسره ، وبما أن الدين المصرى كان جزءاً أو ظاهرة أساسية في المجتمع، فالإنتاج الفئى المصرى آنذاك قد اقترن بأحاسيس الذوق العام الجماهيرى الذي تحدده نقافته آنذاك ومتغيرات تاريخه، ولأن مصر بلد حضارية الأثر والتطور، فإن ضوابط وخيوط العمل الفني متصلة عبر عصورها تماماً، ومتأثرة بدالة اجتماعية دينية خاصة، ومن همنذا الممنطلق يمكن مناقشة الإنتاج الفني بصورة أكثر واقعية تعيد للمواطن المصرى حقه في الإبداع الفني في الفترة ما بين القرنين الثالث وحتى السابع الميلادي.

مراجع الفصل الأول

مدخل حول الفن والمتغيرات التاريخية والدينية

*حــول الديانــات والعــبادات الــتى تواجدت على أرض مصر خلال الفترة البطلمية الرومانية، انظر:

-إبراهيم نصحى، مصر فى العصر البطلمى، ص ص ١٤٧ وما بعدها، ص ص ١٣٥ - ابراهيم نصحى، مصر فى العصر والإمبراطورية الرومانية فى ضوء الأوراق السبردية، ص ص ١٤٧ وما بعدها؛ مصطفى العبادى، مصر من الإسكندر الأكبر إلى الفتح العربى، القاهرة، ١٩٨٧، ص ص ٢٦٧-٢٨٣.

*حول عبادة الإمبراطور وأصولها منذ العصر البطلمي، انظر:

إبراهيم نصحى، المرجع السابق، ص ص ١٣٦-١٣٧؛ عبد اللطيف أحمد على، نفسه، ص ص ١٤٧-١٤٩.

-Chadwick, H., The Early Church, London, 1969, pp. 24 ff.

* حول ظروف مولد السيد المسيح والنزاع حول تحديد تاريخ مولده، انظر: -Eusebius, C. I. Ch. V. 1-6.

-محمد عدد الفتاح، المصريون والمسيحية ،الإسكندرية ،(٢٠٠٠)، ص ص ٢٠٠٨ *حول حركات النبشير بالمسيحية والرسل الاثنى عشر تلميذاً والرسل السبعية في أقطار العالم،

انظر:

-Lesourd, P., Histoire de L'Eglise, Paris, 1939, P. 11 ff; Moreau, E., Histoire de L'Eglise, Tournai, Paris, 1931, pp. 5-12; Neill. S. A., History of Christian Missione, Ayleshury, 1966, pp. 20-32.

*حول ميعاد دخول المسيح، يمكن الرجوع للمراجع التالية:

-محمد عبد الفتاح السيد، المصريون والمسيحية ،الإسكندرية ، (٢٠٠٠)، ص ص ص ٨-١٥؛ الأب مــتى المسكين، لمحة سريعة عن رهبنة مصر ودير القديس أنبا مقــار؛ وادى النطرون ١٩٨٥، ص ص ٥-١٠؛ أبو الفرج بن الطيب، تفسير على إنجـيل لوقا، المجلد الثاني، ص ١١٠؛ القس منسى يوحنا، تاريخ الكنيسة القبطية،

القاهرة، ١٩٨٣، ص ص ١١-١٤ جوزيف نسيم؛ مجتمع الإسكندرية عبر العصور، ص ص ٣٩-٥٣.

-Hennecke, Edger, and W.Schneemelcher. New Testament Apocrypha, Vol. I (1963) Philadelphia, pp. 408. 413.

-Brown, R., E., The Birth of The Messiah, New York, (1977), pp. 203-205.

-Meinardus, O, Christian Egypt, Ancient and Modern, Cairo, (1997), pp. 1-2.

-Haenchen, E, The Acts of The Apostles, Philadelphia, (1971), pp. 169-170

-Girggs, C.W., Early Egyptian Christianity from its Origins to 451. C.E, Leiden, (1993), pp. 13-14.

-منسى يوحنا، تاريخ الكنيسة القبطية، القاهرة، (١٩٧٧)، ص ص ٦-١٠

-Bruce, F. F., The Acts of the Apostles, Grand Rapids, (1968), pp. 351-360

-Käsemann, E., Die Johannesjunger Von Ephesus, Zeitschrift für Theologie und Kirche, (1952), pp. 144-154. Spec., pp. 152-153.

-Metzger, B.M.A, Textual Commentary on The Greek New Testament, New York, (1971), pp. 466-469.

-Philo., Flaccus, 43

-Josephus, Opera Omnia, B.J. 11.385.

-Goodman, M., Jewish Prospelylizing in The First Century. In (The Jews Among Pagans and Christians in The Roman Empire = J.A.P. C.R.E.) London, (1992), pp. 53-56.

-Simon, M, et A., Beniot, Le Judaism et Le Christianism, Paris, (1964), pp. 212-215.

-Daniel, C, Esseniens, Zelote et Sicaires, Paris, (1966), Vol. 13. pp. 88-115.

-Bell, H.I. Evidences of Christianity in Egypt during The Roman Period. H. Th. R., 37, (1944), pp. 185-208, spec. pp. 190,204.

-Filson, F.V., A New Testament History, London, (1954), pp. 153-195.

-Kittel, G., Theological Dictionary of The New Testament. London. (1964) Vol. 11, pp. 877-888; VOL. IV. pp. 257-262.VOL.VII. pp. 278-282.

- -السنكسار القبطي، القاهرة، بدون تاريخ، الجزء الثاني، ص، ١٤٠-١٤١.
- -الأنسبا يوسساب، تساريخ الأباء البطاركة بدون تاريخ، ص ص ١١-١١ (وهو عبارة عن مخطوط قوه، كتب عبارة عن مخطوط قوه، كتب في القرن الثالث الميلادي.)
- -كامل صالح نخلة، تاريخ القديس مرقس البشير، القاهرة، (١٩٥٢) مس مس ٨٦ وما بعدها.
- -Atiya, A. S, A History of Eastern Christianity, Notre Dame Univ., press, (1968), pp. 25-28.
- -Glauville, A., The Legacy of Egypt, Oxford, (1957), pp. 310-312.
- -Franz, A. Ed., Christentum am Roten Meer, Zweiter Band, Berlin, (1973), pp. 297-299.
- -Baus., K., From The Apostolic Community to Constantine, London, (1965), pp.127-128.
- -Smith, M., "Clement of Alexandria and Secret Mark: The Score at The End of The First Decade. H. Th. R. 75. 4, (1982), pp. 449-461"
- -Smith, M., Clement of a Secret Gospel of Mark, Cambridge, (1973), pp. 27-29.
- -Bigg., C., The Christian Platonists of Alexandria, Oxford, (1968), pp. 151-153.
- -Frend, W.H.C., Martyrdom and Persecution in The Early Church New York, (1965), pp. 164.pp.
- -Jas Elsner. Imperial Rome and Christian Triumph, Oxford, (1998), PP.73-75,79,103.
- -Danielou, M., The Christian Centuries, London, (1973), Vol. I, pp. 29-38.
- -Lietzmann, H. A History of Early Church, London, (1651) Vol. I, pp.103-104.
- -Harnack, A, History of Dogma, New York, (1961), Vol.2.pp. 31-38, 71-77.
- -Roberts, C., H, The Christian Book and The Greek Papyri, J., Th.S.50, (1949), pp.155-168.
- -Roberts, C., H, Early Christianity in Egypt, Three Notes, J.E.A.40, (1954), pp.92-96.

- -Roberts, C., H, Manuscript, Society, and Belief in Early Christian Egypt, London, Oxford, (1979), pp.30-32.
- -Bell, H., I, and Skeat. T. C., Fragments of an Unknown Gospel and other Early Christian Papyri. London, British Museum. (1935), p. Berol. 6854; P.lond.130; P.Fay. 110; pp. 1-27, 39ff.
- -Grenfell, B.P, and. A.S. Hunt, New Sayings of Jesus and Fragment of a lost Gospel from Oxrhynchus, New York, (1904), pp. 9-10; 39-47.
- -Kenyon, F., G, The Text of The Greek Bible, 3rd ed., London, (1975), pp.8-9
- -Finegan, J., Encountering New Testament Manuscripts, Eerdman of Wm. B, (1974), pp.27-29
- -Reynoldes, L. D, and N.E. Wilson. Scribes and Scholars, A Guide to The Transmission of Greek and Latin Literature, 2nded, Oxford, (1975), pp.29-31
- -Guillaumont, A., et ed. The Gospel According to Thomas, Now York, (1959), PP.52-53.
- -Hennecke, Edger, W. Schneemelcherm, op. cit., (1963), pp. 9-10, 39-47.
- -Cross, F., I., The Oxford Dictionary of The Christian Church, New York, (1974), p. 626.
- -The Facsimile Edition of the Nag Hammadi Codices. Gospel of Thomas, VOL.11. 39:37; 40-42.
- -Girggs, op-cit., (1993), pp. 25-31
- -Bauer, W, A Greek-English Lexicon of The New Testament and other Early Christian Literature, Chicago Univ., (1954), pp.5052.
- -Kent, L. H., Jewish Inscriptions in Greek and Latin, ANRW. II. 20,2. Berlin, (1987), pp. 671-713
- -Linder, A., The Jews in Roman Imperial Legislation Detroit, Mich. and Jerusalem, (1987), pp. 30-35.
- -Goodman, M., op -cit., (1920), pp. 57-58
- -Rajak, T., The Jewish Community and its Boungagies, in (J.A. P. C) London, (1992), pp. 9-28.
- -Schürer, E, History of The Jewish Peoples in The Age of Jesus Christ., London, (1987), vol. 111, pp. 142, 470-474.
- -Stern. M, Greek and Latin Authors on Jews and Judaism, vol. I (1974) Jerusalem. pp. 361-365.

- -Allen, W. C, On The Meaning of "Προσλυτος" in the Septuagint, Expositor, Series. 4. No. 10, (1894), pp.264-274.
- Goodman. op. cit., pp. 62-36, 66
- -Edwards, J. R., The Use of "Προτερχεδθαι" in the Gospel of Matthew, J.B.L. 106, (1987), pp. 65-74.
- -Weitzman, M., From Judaism to Christianity, The Syriac Version of The Hebrew Bible., In (J.A.P.C), (1992), pp.147-171, spec., 150,159,161-164.
- -تعرض لهذا الموضوع مجموعة من الكتاب المصرين وقد اتفقوا على الاقتراح الخاص بدخول المسيحية إلى مصر أما من خلال ميناء الإسكندرية أو خلال صحراء سيناء قبل مجئ مرقس، انظر:
- -محمد عبد الفتاح السيد، المصريون والمسيحية ،الإسكندرية ،(٢٠٠٠)، ص ص ٢٠-٠ محمد عبد الفتاح السيد، المصريون والفنون القبطية، القاهرة، ١٩٨٨، ص ص ١٣- ١٠ القديب منسبى يوحنا، نفسه، ص ص ١٩-١١ نعوم شقير، شبه جزيرة سيناء، القاهرة ١٩٦١، ص ص ١٩٠١-١١؛ الباز العريني، مصر البيزنطية، القاهرة ١٩٦١، ص ص ٢٠-٢٤.
 - "حول سيرة القديس مرقس وحياته حتى مجيئه إلى مصر، انظر:
- -كامل نخلية، تاريخ مارمرقس، القاهرة ١٩٥٢، ص ص ٢٥-١١٦ بنشر، تاريخ الأمة القبطية، الجزء الأول، القاهرة، ١٩٠٠ جدا، ص ص ٢٣ وما بعدها؛ القس منس يوحينا، نفسيه، ١٩٨٣، ص ص ١١-١٤ جوزيف نسيم، مجتمع الإسكندرية عبر العصور، ص ص ٤٩-٥٣ وما بعدها؛
- *حــول الجــدل في تحديد زمن وصول القديس مر قس إلى الإسكندرية، انظر: محمد عبد الفــتاح، نفســه، ص ص ١٩-١٩، جوزيف نسيم، ص ص ٤٩ ١٥٠ منسى يوحنا، ص ص ١١-١٤ بتشــر، ص ص ٣٣ ١٤ موسوعة تاريخ الأقباط للمسيحيين، جــ١١، Aitya, op. cit., pp. 27-28.
- -جوزيف نسيم، ص ص ٢٧-٤٤؛ منير شكرى، المسيحية وما تدين به للقبط، مقالة فى رسالة مارمينا الخامسة "الإسكندرية" ١٩٥٤، ص ص ٥٧-١٥٨ يجب أن نشير كذلك السي رمزية الصليب الذي أصبح من الرموز الأساسية للدين المسيحي والمتأثر بعلامة عنخ الفرعونية بشكلها المصرى، انظر:

- -Aitya, op. cit., pp. 20-21; W. De Gruneisen, Le Caracteristiques de L'Art Copte, Florence, 1922, pp. 72-73.
- وهــناك مقالة حول تأثير الطابع الأخلاقي المصرى القديم على الأقباط من خلال بعض العادات والتقاليد القديمة والتي حاول الأقباط الحفاظ عليها بنفس مفهومها.
 - Sobhy, G., Notes on the Ethnology of the Copts considered From the Point of view of their desecendance From Ancient Egyptians, B. S. AC. I, pp. 43-59.
 - -منير شكرى، المسيحية وما تدين...، ص ص ٥٩ -٠٦٠.
- -حسول إنجيل مرقس الذى وضعه باليونانية في الفترة ما بين عامي (٥٤-٥٨م)، والاعتقاد بأنه قد ترجم إلى اللغة المصرية القديمة، انظر:
 - كامل نخلة، نفسه، ص ص ٢٨-٨٦؛ منسى يوحنا، ص ص ١٥-١٥.
- -Aitya, op. cit., pp. 25-26; H. Dunne, J. Education in Egypt and the Copts, Tom, VI. BSAC. pp. 91-108.
- -Eusebius, II. XVII. 1-2, XXIV. 1; Pallia, J. J. Alexandrie aux Premiers Siecles du Christianisme, B.S.A.A. 1964, p. 19; Stanley, A. P., Lectures on The history of The Eastern Church, 1924, pp. 16-17.
- أيضاً: بتشر، جــ ١ ص ٢٧؛ الفريد تبلر، فتح العرب لمصر، ص ٣٣٣ منسى يوحنا، ص ص ١٦٦٠.
- -أنشأ القديس مرقس المدرسة اللاهوتية وأقام يسطس رئيساً عليها، وقد ذكر أنها كانت تسمى المدرسة "الكاتشييس" أى تعليم قواعد الإيمان بالسؤال والجواب Catechist، وكان الغيرض من إقامتها تبسيط الديانة المسيحية، حيث لقى الدين المسيحي مصاعب جمة بالإسكندرية، بسبب تأثير الديانة اليهودية والوثنية على الفكر الديني آنذاك، فضلاً عن از دهار جامعة الإسكندرية في مجال العلوم الدينية والفلسفة، الأمر الذي أنشأت من أجله المدرسة اللاهوتية للذين يريدون أن يتفكروا في الدين ومعرفة أصوله والإيمان به عن اقتسناع، وحول نشأة المدرسة اللاهوتية، انظر: منسى يوحنا، ص ص ٢٤-٢٥؛ مراد كامل، مسن دقلديسانوس إلى دخول العرب، ص ٢٣٨؛ السيد الباز العريني، مصر البيزنطية، ص ص ٢٠٠٠ وما بعدها؛ مراد كامل، القبط في ركب الحضارة العالمية، مقالة في رسالة مارمينا الخامسة، الإسكندرية، ١٩٥٤، ص ص ٢٠٠٠.

- -Mostafa El Abbadi, A Sidelight on the Social Life of Ancient Alexandria, C. A. Alexandria, IV, Fasc., 3, 1964, pp. 84-49.
- -تعسرض لظاهرة الاضطهادات الرومانية العديد من المؤرخين وعلماء الدراسات القبطية بالرغم من اختلاف الأراء وميول كل منهما حسب المذهبين الأرثوذكسية والكاثوليكية مما يلزم الحذر عند تناول التفسيرات التى تعرضوا لها، إلا أننا تناوليناها من خلل المصادر الأساسية وبالرجوع إليها في بعض التفسيرات الخاصة بموضوع الاضطهادات وأهم تلك المراجع المصدر الأساسي لتلك الفترة للمؤرخ أوسابيوس الذي زار الإسكندرية ومصر في عهد الإمبراطور دقاديانوس وعاصر فترة ما بعد الاضطهاد.
- -Eusebius, C., Historia Ecclesiastica, II. 25-26; III, 17-22; IV. 1-4, V; VII-VIII.
- كذلك كتابات المؤرخ ساويرس بن المقفع (٩٥٠-٣٠٠) في كتابه عن تاريخ البطاركة أو سير البطاركة وله نسخة محفوظة في المتحف القبطى (مكتبة المتحف) وأخرى في مكتبة دير القديس مقار بوادي النطرون، نشرة Evetts مارس ١٩٠٤.
 - -Ibn., El Makafa, S., History of The Patriarchs of Coptic Church of Alexandria, Evetts, Paris, 1904, pp. 15 ff.
- -أيضاً كتب السنكسار القبطى "الجامع لأخبار الأنبياء والرسل والشهداء والقديسين" وضعه الأنبا بطرس الجميل والأنبا ميخائيل والأنبا يوحنا، طبعة ١٩٧٩، القاهرة.
- ومن العلماء الذين تعرضوا للاضطهادات وأثارها على الحياة الاجتماعية والتقافية والدينية أنذاك، انظر:
 - -Stanley, A. P., Lectures on the History of the eastern Church, 1924, pp. 16 ff; Budge, E. A. W., Coptic Mortyrdoms in The Dialect of upper Egypt, London, 1915, pp. 253 ff; Chadwick, H., op. cit., p. 241. ff; Guettée, Histoire de L'Eglise, III. (Paris, 1886) pp. 264-274.
- -كذلك من الكتاب المصريين الذين تعرضوا بحياد تام لفترة الاضطهادات الرومانية، انظر: سليم نسيم، تاريخ التربية القبطية، القاهرة، ١٩٦١، ص ص ٨٤-٨٨؛ زكى شنودة، تاريخ الأقباط، الجزء الأول، ص ص ص ١٠١ وما بعدها؛ مراد كامل، من دقاديانوس... ص ص ص ١٩٨٥-٢١٠؛ عمر كمال توفيق، تاريخ الإمبراطورية البيزنطية، الإسكندرية

- ۱۹۹۷، ص ص ۲۹ وما بعدها؛ السيد الباز، نفسه، ص ص ۲۰-۲۱ جوزيف نسيم، نفسه، ص ص ۸۰-۹۰ جوزيف نسيم،
 - حول الاضطهادات فيما قبل وبعد سيفيروس، يمكن الرجوع إلى:
 - -Eusebius, VI, 40-60; Atiya, op. cit., 35-38; Burge, op. cit., pp. 362-366; Chadwick, op. cit., p. 24-25; Glanville, S. R. K., The Legecy of Egypt, Oxford, 1967, pp. 300-303.
- سمنسسى يوحسنا، نفسسه، ص ص ٦٧-١٨٦ جوزيف نسيم، ص ص ٧٥-١٧ بتشر، تاريخ الأمسة، ص ص ٦٧-١٦١ إبراهسيم نصسحى، مصر في عصر الرومان، الحضارة المصرية القديمة، ص ص ٢٧-١٦٣، ١٦٥-١٦٨.
- *حــول اضطهاد دقادیانوس، انظر: مراد کامل، من دقادیانوس، ص ص ۱۹۸ وما بعدها؛ بنشــر، نفسه، ص ص ۱۷۷-۱۷۹؛ جوزیف نسیم، ص ص ۱۷۷-۱۷۹؛ جوزیف نسیم، ص ص ص ۸۹-۸۹؛ مصطفی شیحة، نفسه، ص ۲۷.
- -Eusebius, VII. 1-17, Chadwick, op. cit., p. 121 ff; Budge, op. cit., pp. 253 ff.
- -حدد المصربون المسيحيون بدء تأريخهم بيوم ٢٩ أغسطس عام ٢٨٤م الذى استشهد فيه الكثير منهم من جراء اضطهاد دقاديانوس، انظر: مراد كامل، من دقاديانوس، ص ص ٢٣٩-٢٩٥ الفريد بتار، ص ص ٣٣-٣٣٥ جوزيف نسيم، ص ١٨٧ عمر كمال توفيق، ص ص ٢٩-٣٣١ أيضاً:
- -Runciman, S., Byzantine Civilization, London, 1948, pp. 23-34.

 *عول نص مرسوم ميلان الذي أصدره الإمبر اطور قنسطنطين، انظر:
- -5-6 Eusebius, X. 5-6 الذلك قررنا، بقصد سليم مستقيم، أن لا يحرم أى واحد من الحرية لاختيار واتباع ديانة المسيحيين، وأن تعطى الحرية لكل واحد لاعتناق الديانة التي يراها ملاءمة لنفسه، لكي يظهر لنا الله في كل شئ لطفه المعهود وعنايته المعتادة".
- *حول جولیان والثورة التی استمرت من عام ۳۹۲ حتی ۳۹۰م، انظر: -Atiya, op. cit., p. 32-33.
- -جوزیف نسیم، ص ص ۸۸-۸۹؛ منسی یوحنا، ص ص ۱۸۳-۱۸۰ السید الباز، ص ص ص ۲۸-۱۸۰ السید الباز، ص ص
 - *حول البدع والمهرطقة الدينية التي واكبت ظهور وانتشار الدين المسيحي، انظر:

- -Eusebius, V., 1-28; VI, 26-39, VII. 11, 29, 33, 38, Lesourd, P., Histoire de L'Eglise, Paris, 1939, pp. 21-25; Atiya, 39-40, 71-78.
 - -عمر كمال توفيق، ص ص ٦٥-١٦؛ منسى يوحنا، ص ص ٥٤-١٥٩ بتشر، ص ص ٥٠ وما بعدها.
 - -عمر كمال توفيق، ص ٥٦-١٧٥ جوزيف نسيم، ص ص ٨٨-٨٨.
- -Eusebius, III, 28, Atiya, op. cit., p. 40-1; M. EL. Abbadi, op. cit., pp. 48-49; Hardy R.E., Christian Egypt, N. Y., 1952, p. 13; Daoud, D. A., Alexandria and The Early Church Councils, C. A. Aexandria, Serie., 11, Fasc., 3, 1964, pp. 51-ff.
 - *حول طبيعة السيد المسيع والجدل الذي ثار حولها، انظر:
- -منسسى يوحسنا، ص ص ص ٥٥-٦٥؛ راغسب عبد النور، أوريجانوس (١٨٠-٢٥٥م)، في رسالة مارمينا الرابعة، الإسكندرية، ١٩٥٠، ص ص ٢٥ وما بعدها.
 - -Fowler, M., Christian Egypt, London, 1901, pp. 26-28, 34-39; Neale, J. M. A., History of The Holy Eastern Church, London, 1873, pp. 138 ff.
 - -Stanley, op. cit., pp. 100-103; Atiya, op. cit., pp. 46-48; 60-70.
- -"طبيعة واحدة لله الكلمة المتجسدة" وهي طبيعة واحدة في طبيعتين أصلاً، وهو المذهب القبطي، انظر:
- -Atiya, op. cit., p.70; Lane- Poole, St., A history of Egypt in the Middle Ages, London, 1936, pp. 2-3.
- -أطلق الأقباط على البطاركة اليونانيين أتباع الملك أن الإمبراطور اسماهم "ملكانى"، بتشر، الأمة القبطية، ص ص ٢٠-٢٦؛ عمر كمال، ص ٢٤.
- -يذكر المؤرخ رانسيمان "أن الأقباط اعتبروا الإسلام قريب إلى مبادئهم ومعتقداتهم من تعاليم مجمع خلقدونيا المسكوني، انظر:
 - -Runciman, op. cit., p. 41.
 - -متى المسكين، المرجع السابق، ص ١١٢هـ . Atiya, op. cit., p. 49, 52-53.
 - Gregrius, B., The Catechetical at Theological School of Alexandria, Article in St., Mark and The Coptic Church, Cairo, 1968, pp. 77 ff.
- -أول من سنجل تقسيم للأنظمة الأساسية لظاهرة الرهبنة إلى نظامين للشركة والتوحد كان القدين سنجل مناظرات للعديد من القدين يوحننا كاستيان النذى زار مصنر عام ٢٨٥م وسجل مناظرات للعديد من

المتوحدين، إلا أنه لم يدرك النظام الثالث الذي يجمع بين النظامين معاً، انظر: يوحنا كايسان، المناظرات، تعريب: تادرس يعقوب، بدون تاريخ، المناظرة الثامنة عشر، ص 25، ولقد اتبع القديس جيروم نفس المنهج في رسالته إلى أوستكيو وابنته بولا، في كستابه 21. N. P. N. Faithars, Vol. 6, p. 21. كستابه متوحدين إلا أنسه ذكسر أنهم كانوا قلة انتهوا سريعاً، ولمزيد من التفاصيل حول حياة الرهبان للنظامين الشركة والتوحد، معاً، انظر:

القسس بولا البراموسى، الهوستوريا موناخورم، القاهرة، بدون تاريخ؛ وايت، تاريخ الرهبنة القبطية، تعريب: بولا البراموس، الجزء الثانى؛ عمر طوسون، أديرة وادى النطرون، القاهرة، ١٩٣٠؛ وزكى تاوضروس، فى صحراء الغرب والأديرة الشرقية، القاهرة، ١٩٢٩، الأنبا متاؤوس الأسقف العام، سمو الرهبنة، ط٣، (١٩٩١)؛ رؤوف حبيب، تساريخ الرهبنة الديرية فى مصر، القاهرة ١٩٨٣؛ حنانيا السريانى؛ القلالى السكنى مع الله، دير البراموس، (١٩٩٢).

-عن المساكن الرهبانية:

يبدو أن هذا المنوع من المساكن الرهبانية هو أول مسكن للنساك الأوائل الذين استخدموا الكهوف والمغائر ككنيسة يقيمون فيها صلواتهم، ومن أشهر المغائر الأثرية مغارة القديس الكهوف والمغائر ككنيسة يقيمون فيها صلواتهم، ومن أشهر المغائر الأثرية مغارة القديس كاريوس السكندرى في وادى النطرون(120 N. P. N. Faithers, الشرقية بولا في الصحراء الشرقية بها المنائل الطونيوس والأنبا بولا في الصحراء الشرقية بالمغنون على شاطئ The Life of First Hermit, Vol. VI, p. 301. Meinardus., Monkis & وهناك مغارة الخوريف على المنائل المعالم عثر بها على آثار قيام حياة نسكية قديمة، انظر: & Monasteries, pp. 86-87. من ١٧ الراهب القس صموئيل السرياني، عمارة الكنائس والأديرة الأثرية في مصر، ص ١٦٩٤ والصنا:

-Walkers, C., Monastic Archaeology in Egypt, p. 107.

- من أقدم ما بنى فى عهد باخوميوس فى منطقة طبانسين بالقرب من دندرة القمص أشعيا

- ميخائيك، حياة الشركة الباخومية، ص ٢٧١. ٢٧١. الميخائيك، حياة الشركة الباخومية، ص ٢٧١.

- P. 191 وهناك مناطق عديدة لدراسة القلالي في وادى النظرون وكاليا وقلالي خاصة بأديرة القديس شنودة بسوهاج، انظر: حناتيا السرياني، نفسه، ص ٤٩-٥٢.
 - -Budge, W., The Paradise of the Holy Fathers, Vol. I, p. 14.
- وكان الأنبا بولا يعيش داخل مقبرة قديمة أيضاً في الصحراء الشرقية، انظر: القمص لوقا الأنطواني، الأنبا أنطونيوس وبولا، ص ٨١، كذلك أثبتت الاكتشافات في منطقة طيبة ووادى المنطرون أن بعض المقابر القديمة قد استخدمت بغرض سكنى الرهبان، ومن بين تلك المقابر داجا Daga من الأسرة الحادية عشر في طيبة بالأقصر وهي النواة الستى أنشا على غرارها دير أبيفانيوس الذي أصبح مركزاً يضم قلاية كاملة، انظر: Walters, op. cit., pp. 103-104.
- من أشهر المعابد التي استخدمت بغرض الرهبنة معبد الدير البحرى ومعبد هابو وبعض المعابد والهياكل في مدينة أوكسرينخوس ومعبد القصر؛ رؤوف حبيب، تاريخ الرهبنة الديسرية في مصير، القاهرة، ١٩٨٣، ص ٢٠١١ الهوستوريا موناخورم، ص ٢٩٠١ صموئيل السرياني، الفن القبطي والتأثيرات الفرعونية، ص ص ٢ ١٣٠٠.
- أول مسن عاش على عمود هو القديس سمعان العمودى السرياني (٣٨٩-٤٥٥م) وقضى ٢٧ عسام من حياته فوق العامود الذي يبلغ طوله اثنى عشر ذراعاً، وهناك قديس آخر يعسرف باسم أغاثون (أغانوا) العمودي من تانيس وقد قضى ٥٠ عاماً على عمود في منطقة وادى النطرون.
 - -انظر: استيفانس حداد، تأريخ الكنيسة أنطاكية، منشورات النور، ص ٤٠٠٤ رنييه باسيه، السنسكسار القبطى اليعقوبي، تعريب: صموئيل السرياني، جدا، ص ٢٢.
 - -كالـيا قـرية قديمة اسمها برنوج وتبعد عن مدينة دمنهور حالياً ٤ اكم، أما عن اسم نتريا، فهو جاء من شهرة المنطقة باستخراج ملح النطرون، انظر:
 - -Cheneau, Les Saints d'Egypt, I, p. 474.
 - *حــول كالسيا، انظر: ايفلين وايت، تاريخ الرهبنة القبطية في الصحراء الغربية مع دراسة للمعالم الأثرية والمعمارية لأديرة وادى النطرون وما حولها منذ القرن الرابع.م وإلى النصف الأول من القرن السـ ١٩م، تعريب: القس بولا البراموسي، جــ١ ص ص ص-٥٥-٥٠.

*حسول أديسرة وادى النطرون، انظر: عمر طوسون، نفسه، ص ص ٢٣ وما بعدها؛ منير شكرى، أديرة وادى النطرون، رسالة مارمينا الخامسة، ١٩٦٧، ص ص ١٠ وما بعدها؛ موريس مكرم، الأديرة الغربية، ص ص ٥٧ وما بعدها؛ عزيز سوريال عطية، نشاة الرهبنة المسيحية، رسالة مارمينا عن الرهبنة القبطية، ١٩٤٨، ص ص ١-٣٨٠ أيضاً:

-White, E., The Monasteries of Wadi'n Natrun, 2. Vols., N. Y., 1926-1933; Atiya, op. cit., p. 61 ff.

*حــول الحــياة والرهيئة والديرية عموماً في مصر، انظر: بجانب الهوامش السابقة، منير شــكرى، آبــاء الــبرية. ما كتب عنهم وما لهم من أثر عالمى؛ رسالة مارمينا عن الرهبنة القبطية، ١٩٤٨، ص ص ١٤ وما بعدها؛ مصطفى شيحة، نفسه، ص ص ٢٠٠ وما بعدها؛ حنانيا السرياني، نفسه، ص ٢٠٠ م.

-Minardus, O., op. cit., p. 80 ff.

-Worrell, A., Short Account of The Copts, Michigan, 1945, pp. 8-9. *حــول مقارنة بين المحروف المصرية الساكنة والحروف المتحركة في اللغة القبطية،

انظر:

-Gardiner, A., Egyptian Grammar, Oxford, 1979, pp. 5-6. -Worrell, op. cit., p. 8.

المور لبيب، لمحات من الدر اسات المصرية القديمة، ط ١٩٤٧، ص ١٤٠.

*حول الفن والمجتمع المصرى، راجع:

-محمد عبد الفتاح السيد سليمان، المتغيرات التاريخية في خلال القرنين الثالث والرابع الميلاديين وأثرها في الفن المصرى، (دراسة حضارية)، رسالة دكتوراه، جامعة الإسكندرية، كلية الأداب، (١٩٩٨)، غير منشورة، ص ص ٢٢٨ وما بعدها.

الفصل الثاني

العناصر المحلية فى العمارة المسيحية المبكرة فى مصر

تعتبر مسألة البحث عن حدود معمارية محددة لممارسة العقيدة المسيحية في الفترة المبكرة خلال القرنين الثالث والرابع الميلاديين من الأمور الصعبة التي تعوقها أسباب وعوامل كثيرة من أهمها تواضع الشكل والحجم والتصميم الهندسي والمعماري المستخدم من قبل تلك الفقة تحت ضغوط اجتماعية مثل الفقر والاحتلال الروماني وغياب الوعبي الدينبي والاجتماعي. وقد يندرج ضمن تلك الأسباب أيضا وبصورة واضحة غياب الأمور الطقسية وتحديدها بصورة موحدة وثابتة في الفترة المبكرة، وهو الأمر الأساسي وراء عدم تحديد هيكل معماري بمواصفات خاصة تمارس فيها العقيدة بحرية كاملة. هذا فضلاً عن أنه إذا كانت هناك أمثلة معمارية كنسية أو دينية ورد نكرها عند أغلب المؤرخين المسيحيين المبكرين، فأننا نجدها قد تغيرت تماماً بعد نكرها بالمسيحية في بداية القرن الرابع الميلادي، ولم تستطع تلك الأمثلة المعمارية أن تقاوم عوامل الزمن أو التوسع المسيحي المنشود في تلك الفترة، فتم إز التها وتعديلها، وبالتالبي لا نستطيع أن نقف على أرض ثابتة في تحديد هوية معمارية دينية في مصر خلال تلك الفترة المبكرة (۱).

نحاول فى هذا الجزء إلقاء الضوء على ما تبقى من الأمثلة المعمارية القبطية فى مصر والمتصلة بالممارسة الطقسية أو الجنائزية، وذلك من خلال محاولة لإثبات تفاعل تلك الأمنلة والبيئة المصرية وتأثير العناصر الوطنية فى تحديد الشكل المعماري المناسب لعمارة الأديرة والكنائس وديار الخدمة المختلفة.

أولاً: الهوية المعمارية القبطية المبكرة

مما لاشك فيه أن هناك صعوبة في تحديد هوية معمارية قبطية في مصر خلال الفيترة المبكرة، ولعل من أهم الأسباب التي أسهمت في ذلك هو عدم وجود شكل معماري محدد يتفق مع العقيدة المسيحية المبكرة منذ بداية انتشارها في مصر، ولعل هاك عناصسر أساسية كونت معايير تلك الصعوبة(٢) ويمكن إيجازها في العناصر التائدة:

العنصسر الأول: يتصمل بمسألة النصاق المسيحية منذ بدايتها الأولى مع العقيدة السيهودية، وتأثرها المباشر إلى حد ما بالممارسات الطقسية البهودية، حتى أصبح هناك تأشير خاص بالمجتمع اليهودي في التكوين المعماري الديني لشكل الكنيسة فغابت بذلك عنصر الاستقلالية المعمارية للعقيدة الجديدة منذ بدايتها ولفترة طويلة بعد الاعتراف بها في القرن الرابع الميلادي.

العنصسر الثاني: قد يتصل بالتفوق الروماني في العمارة وهندسة البناء، فقد أسهمت حسركة النطور العمراني الكبيرة والتفوق من ناحية التصميم والتنفيذ للعمارة الرومانية على إضعاء مفهوم الاحتواء على النماذج المعمارية المقترحة من قبل المسيحيين، وبالتالسي كسان مسن الصعب علينا تحديد هوية العمارة المسيحية خارج عباءة العمارة الرومانسية، وهو الأمر الذي جعل هناك اختلاط كبير عند الباحثين في الاندماج الحادث في العمارة القبطية بين النظام البازيليكي ومفهوم ممارسة العقيدة في المنازل المصرية المعاصر للأحداث آنذاك.

العنصر الثالث: جاء بصورة تلقائية – وإن يبدو في أغلب الأحيان من أهم العناصر في تحديد هوية العمارة القبطية – وهو متعلق بمسألة التكيف العمراني وتفاعله مع عناصسر البيسئة والسنقافة والموروث الحضاري، وذلك من خلال استغلال واستغدام وتعديسل المكان أكثر من مرة وبإمكانيات بسيطة وأفكار هندسية متواضعة وبشكل يلائم مفهسوم العمارة الطقسية المسيحية الممارسة في مصر بخصوصبة شديدة. تلك الظاهرة أسسهمت إلى حد ما في توقف حركة الإبداع الجمالي عند المصريين الأقباط، والتي واكبست أيضا تدنى المستوى الاقتصادي لفئة فقيرة ومتواضعة ومحتلة، ونادراً ما كان

بيمنهم أقباط على مستوى اقتصادي عالى يستطيعون إقامة صرح ديني متكامل له سمة إبداع فنى وجمالى أنذاك.

هـذا الأمـر جعـل القائمين على بناء الصرح المعماري القبطي يستعينون بنماذج معماريـة قديمة، بدأت بالاستعانة بالمعابد الصغرى ثم الكبرى وتعديل الأماكن الفسيحة بداخلهـا بعناصر ومواد معمارية بيئية مثل بناء حجرات وأسوار بالطوب اللبن وعليها طـبقة رقيقة من الملاط الأبيض (الجص)، وذلك من أجل إعدادها كموقع ديني مسيحي محلى مناسب آنذاك، ولم يبالوا أو يرفضوا العقيدة المصرية القديمة في المعبد والمعبود والطقـوس، حيـث مثلـت لديهم نموذجا للموروث الشعبي- الديني الذي أعتبر أساس معرفـي للعقـيدة الجديـدة وترك تأثيره الكبير في العقيدة وطقوسها وعمارتها وفنونها عمه مأ.

الأماثلة الدالمة على ذلك كثيرة (سوف نستعرضها لاحقاً) ولكن يهمنا هذا التركيز على الإقامية الدينية والسكنية داخل المعابد المصرية القديمة، فقد هيأ ذلك نوعاً من التأثير المعماري في العمارة القبطية مثل الصالة الكبرى والممرات الجانبية، قدس الأقداس (الهيكل) المذابح، صالات الأعمدة، البهو الخارجي، المداخل المنكسرة وغيرها من التأثيرات المعمارية. بل أن الأمر وصل إلى حد استقطابهم لعناصر معمارية متكاملة يجلبون معظمها من المعابد القديمة أو المقابر المجاورة لمكان إقامتهم، فجاءت الأعمدة الجرانيتية وتعجانها، والأفارين النحتية بما عليها من نقوش هيروغليفية استخدموها إما في بناء درج السلالم أو أسوار أو دعامات هيكلية بين الحجرات، كذلك المذابح القديمة التي عدلت لتواكب طقوس المذبح في العقيدة الجديدة. وبالتالي فإن انتقال عناصر معمارية قديمة واستخدامها مرة أخرى في العمارة القبطية، قد ترك تأثيراً كبيراً في إضفاء صفة المحلية للطرز المعمارية المنفذة في مصر عبر عصورها، وهو الأمر المذي يقف عائقاً أمام آراء العديد من الباحثيين الذين بحثوا عن أصول العمارة القبطية في مصر سواء في الجانب الكنائسي أو الديرى، فالبعض ذهب _ في إصرار غريب _ إلى التأثير البيزنطي أو السوري، ويبدو أن مفهوم الإصرار هنا جاء بروية سياسية (قديماً)، ولكن يكفي للرد على هؤلاء أن هناك محلية وطبيعة مصرية في مفهوم الشكل المعماري الذي يتفق مع الجوانب البيئية والاقتصادية والنفسية والاجتماعية، وهو الأمر الذى بدوره يختلف عن مفهوم العمارة البيزنطية التي بدورها تختلف فى ظروفها البيئية والاجتماعية عين مصر. فإذا فرض أن انتقات عناصر فنية من بيزنطة إلى مصر واستقرت وانتشرت – ويجب الاهتمام بمفهوم الاستقرار والانتشار والتكرار – فهي بالتاليي قد لاقت قبولاً فى جوانب الذوق العام المصري واندمجت معه، وهو ما يمكن تسميته بالاستقطاب والهضم والاندماج، ولكن هل يمكن أن نطلق عليها أنذاك "تأثير بيزنطيي" ? إذن فقد سارت تلك الجزئية ضمن عناصر معمارية مصرية مندمجة معهم بصورة طبيعية تضدم مفهوم المحلية الخاصة فى مصر، وخير دليل على ذلك أن المصري المسيحية فى العصر الروماني المتأخر كان يمارس العقيدة المسيحية فى أي مكان تطأه قدماه، ولم يبال باهمية المكان أو تكوينه المعماري، تلك الظاهرة جعلته لا يبالي بالعناصر المعمارية سواء المحلية أو الوافدة، حيث تركت تلك الظاهرة تأثيراً فى يبالي بالعناصر المعمارية والتصميم، وجعلته قادراً على ممارسة الطقوس المسيحية فى الدراكه للمكان فى الشكل والتصميم، وجعلته قادراً على ممارسة الطقوس المسيحية فى سراديب أو مقابر أو معابد وثنية أو ألمام حنية يبنيها فى منزله الريفي المتواضع.

مسن هسنا يمكن القول بأن العمارة القبطية المبكرة لم تكن لديها المبررات الكافية لاستقطاب طرز معمارية وافدة من بيزنطة التي لم تتكون بداخلها مستويات ثقافية أو حصارية أو معمارية مناسبة حتى نهاية القرن الرابع الميلادي تستطيع أن تصدرها لمجستمع حضاري لدية أمثلة شامخة وقائمة ومعاصرة له. وبالتالي فإن مفهوم الأصالة المحلسية فسى العمسارة القبطية يمكن بسهولة إدراكه في العديد من الأمثلة التي سوف نوردهسا فسى هذه الدراسة، وليكن هدفنا البحث عن خصوصية محلية لهذه العمارة في مصر.

خلال القرنين الخامس والسادس الميلاديين، تبدأ حركة انتشار الكنائس والأديرة في مصر، وعلى الرغم من أن تحديد تلك البداية جاء من قبل المصادر الأثرية المتوفر لديا حدى الآن، إلا أن هذا لا ينفى وجود كنائس مبكرة قبل هذا التاريخ (٢)، ولكن التطور المعماري للكنيسة أو التكوين الديرى قد نستطيع أن نميزه ونحدد ملامح تطوره مسنذ القرن الخامس الميلادي. وقد ولكب هذا الانتشار أن المسيحية انتقلت من مفهومها الخساص بحرية العبادة عند الأفراد إلى هيمنة كنسية مقننة ومقيدة، وبالتالي فإن ظهور الكنائس الكبرى لاسمتيعاب أعداد كبيرة من المؤمنين الذين يتوافدون عليها لتقديم الكنائس الكبرى لاسمتيعاب أعداد كبيرة من المؤمنين الذين يتوافدون عليها لتقديم

الصلوات وممارسة العبادات تحت سلطة الكنيسة والأساقفة المعينين، قد ألزم ذلك تحديد أماكن كسبرى بعينها مع استحداث نماذج معمارية متطورة تواكب الظروف البيئية والمناخسية وتحقق مفهوم السيطرة الكنسية في ظل الصراعات المذهبية خلال القرنين الرابع والخامس الميلاديين.

ويبدو أن إحساس المصريين بالضغوط اللاهوتية والإنشقاقات المذهبية قد أثر على زيادة مفهومهم السلطوي في السيطرة على عقيدتهم والدفاع عنها وعن مريديها حتى لا ينفصطوا عمنهم، وبالنالي انتشرت الأبروشيات في معظم المدن المصرية آنذاك. على الرغم من ذلك فإنه من الصعب حتى الآن تحديد أغلبها، والتي كانت تحتوى على عدد كبير من الكنائس لا نستطيع أن نثبت الشكل المعماري الخاص بها حتى الآن إلا من خــــلال أقــــوال المؤرخين المسيحيين أو العرب، فعلى سبيل المثال لم يعثر على أطلال كنيسة واحدة في مدينة الإسكندرية على الرغم من كونها صاحبة الفكر المسيحي في حوض البحر المتوسط في تلك الفترة (٤)، ويمكن قياس ذلك على أغلب المدن المصرية الأخرى التي شهدت مرحلة تطور وتغيير عمراني كبير بعد الفتح العربي. فالاكتشافات الحديثة قد حددت إلى حد ما ملامح بعض الكنائس في مدن مثل أنتينوبوليس تتفق مع ملامــح بقايا كنيسة هيرموبوليس ماجنا (٥)، وتعطينا نموذج لعمارة القرن الخامس الذي يمزج بين مفهوم العمارة المصرية القديمة والعمارة الهللينستية- الرومانية، وهو اندماج نابع من محلية شديدة الخصوصية جاءت لتلبية متطلبات شعائر دينية جديدة، وبالتالي كــان من الضروري وجود صالة كبرى واسعة لاجتماع سكان البلدة أو الإقليم لا يمكن حمل سقفها على الحوائط فقط، فكان لابد من زرع أعمدة بداخلها، والنموذج الديني القريب إليهم أنذاك هو صالة الأعمدة الكبرى في المعابد المصرية، والتي كانت تعتبر باعثاً للرهبة والقداسة، وبالتالي فمفهوم البازيليكا لم يكن بالضرورة تأثير روماني، فهو مصرى في المقام الأول، بينما استخدمت التكوينات المعمارية (الهللينستية - الرومانية) لكونها اللغة المعمارية الممارسة في مهنة البناء والتشييد أنذاك، وكذلك إمكانية تنفيذها لكونهــا سمة عصرية وسريعة التتفيذ وقليلة التكاليف، وهو الأسلوب الواقعي في مفهوم العمارة المحلية في مصر أنذاك، فالعديد من المدارس الفنية المعمارية في مصر قد ازدهرت خلل القرنين الخامس والسادس الميلاديين بإنتاج نماذج معمارية تواكب تطور العقيدة المسيحية المحلية مصرية الطابع.

ومسع دخسول العرب إلى مصر في منتصف القرن السابع الميلادي، شهدت البلاد حسركة غريسبة من الهجرة والتبديل والانكماش التوسعي في العمارة الدينية المسيحية، وبدأت حسركة الانتقال تساهم في تغيير الطبوغرافية العاملة لمواقع الكنائس والأديرة حستى أن حركة البناء بعد الفتح العربي قامت على أنقاض الكنائس والأديرة الماضية، الأمر الذي ساهم بصورة فعالة في زيادة صعوبة البحث عن مضمون معماري مستقل، كما أنه ألقي بظلاله الكثيفة على الوصول إلى حركة تطور معينة في ظاهرة معمارية، ولسم يكن التغيير والاستحداث المستمر بعد الفتح بهدف ديني أو فني، فيمكن القول بأن ظاهرة العشوائية المعماريسة الواضحة في العمارة القبطية تزيد من قوة العنصر المستخدم، وتواكب عشوائية انتشار المسيحية ومراحل تطورها الكبيرة في مصر، وهو ما يمكن تقديمه كرد على أصحاب التأثيرات البيزنطية أو الخارجية.

ثانيا: عمارة الكنائس ودور العبادة

اتجهت المبائلي الكنسية في مصر لمواجهة تجمعات المؤمنين الذين يتوافدون من أجل إقامة الصلوات وممارسة الطقوس والعبادات شأنهم في ذلك شأن أسلافهم المصدريين الذيان كانوا يتوافدون على المعابد الشعبية لممارسة الشعائر الدينية. ومن المؤكد أن هاك ثمة علاقة بخصوص مكان العبادة بين العصرين، وأن الاتجاه إلى المعدد من الاتجاه إلى الكنيسة، بل أن المتابع للوجود المسيحي في المعابد المصرية القديمة يجد أن هناك حالة من الإصرار عند المسيحيين الأوائل على اعتبار أن المعبد القديم أو المقبرة هي المكان المقدس الوحيد على أرض مصر، وبالتالي ترك ذلك تأثيرا واضحا في التكوين المعماري لشكل البناء المقدس الخاص بالمسيحيين المصريين. هذا الاتجاه لا يستعارض مع مفهوم التخطيط البازيليكي الذي رغب العديد من العلماء أن يحددوا به مخططات الكنائس المصرية المبكرة، ولكن مناقشة هذا التخطيط وتطور عناصره المعمارية لابد أن يكون مقترنة بعنصر البيئة والمجتمع في مصر، ولا يمكن عناقشية المعمارية عالمية الطابع ذات السمة الغربية البعيدة عن البيئة مناقشية عن البيئة

وتفاعلها مع المجتمع المصري. وبالتالي يجب الاعتراف بأنه ليس هناك طرازا محدداً عالمي الطابع اتخذ في مصر كنموذج لعمارة الكنائس، فقد اختلفت النماذج المعمارية مسن إقليم إلى آخر، فالطرز كانت متعددة منها، البازيليكي، والقبطي، والبازيليكي المقبب، والمربع ذو قبة، والدائري وغيرها، وجميعها نظم معمارية متكاملة كشفت عن عناصير فنية تزيد من قوة التأثير المحلي في التكوين المعماري الكنسي في مصر، في مناطق باويط وكاليا وسقارة وغرب الإسكندرية وغيرها من المدن المصرية، وسوف نصاول هنا أن نستعرض تلك الظواهر المعمارية وتوضيح مفهوم تطورها حتى الفتح العربي.

تتحصر الأمثلة القايلة التى يمكن من خلالها تتبع ظاهرة بناء الكنائس القبطية فى مصر فى مناطق هيرموبوليس ماجنا (الأشمونين) والديرين الأبيض والأحمر بسوهاج، دير أبو مينا بمريوط، نماذج كنسية عثر عليها فى باويط وسقارة وكاليا، بالإضافة إلى أمتلة أخرى حديثة الاكتشاف في بلوزيوم وأنتينوبوليس، كذلك فى منطقة شمس الدين (بالواحة الخارجة) ودير الحجر (بالواحة الداخلة)، وفى حفائر دير النقليون Naqlun بالفيوم، وبعض المقابر التى تحولت إلى كنائس فى أهناسيا، الكنيسة الكبرى فى كاليا بالفيوم، تلك الأمتلة تحقيق مفهوماً مفاده أن نظام الكنائس المستقل لم يكن معروفاً فى مصر إلا بعد الاعتراف بالمسيحية حوالى منتصف القرن الرابع الميلادي.

أما البداية أو مفهوم المبنى الديني العقائدي قبل تلك الفترة، فيحتمل أن يكون قائماً على مفهوم تعديل أحد المباني العامة أو الخاصة مثل المنازل أو المعابد القديمة أو المقابر أو السراديب من الناحية المعمارية وذلك بإضافة عنصر حيوي لممارسة الطقوس الجديدة مثل الحنايا Apsis، وهو الجزء المعقود نصف الدائري أو متعددة الضلوع أو على شكل بيضاوي بمثل الجهة الشرقية دائماً، وهو (القبلة) للممارسات الطقسية (٢). وبالتالي فإن انتشار أو استحداث تلك الحنايا في بعض المباني القديمة غير الكنسية قد يكون سبيلاً مقنعاً لممارسة الطقوس المسيحية في مصر في فترة ما قبل الاعتراف بالمسيحية، بل ظلت ظاهرة معمارية مصرية الطابع ربما حتى القرن السادس الميلادي، فالأمثلة ظلت قائمة منذ القرن الرابع الميلادي وحتى القرن السادس الميلادي.

فغي مقابر البجوات بالواحة الخارجة (أشكل ١-٤) يمكن رصد تلك الظاهرة بشكل ممسيز ومقنع، فقد حدث تعديل هام ومستمر لعمارة المقابر وتحويلها إلى أماكن للعبادة، ويمكن ملاحظة ذلك في المقابر رقم (٢٤، ٢٣) على التوالي (شكل ٥-٦)، ففي المقبرة رقم (٢٣) أزيل الجدار الفاصل بين الحجرتين وأقيم صفان من الأعمدة وهو نملط يقترب من النظام البازيليكي في مرحلة مبكرة من التواجد المسيحي في الواحات. ومع مرور الوقت أضيف تعديل آخر في المقبرة رقم (٢٤) والتي استحدث بها مدخل رئيسمى مدعم بدعائم حتى يتحمل دخول وخروج المؤمنين، كما وسعت المقبرة من الداخل بدهليز طويل ملاصق لمتبرة رقم (٢٣) وزودت بحنية ومحراب Bema وهو مكان مغلق المتقديم خدمة القداس وهو بشارك الحنية في التكوين المعماري. وكان محسراب الكنيسة القبطية عادة يعلو مستوى الصحن (أرضية المبنى عموماً) حتى ينظر السيه من المدخسل في خط مستقيم، تلك الظاهرة لم تكن متوفرة بالكامل في المباني القديمـــة، وكمان من السهل أنذاك أن يعلو سطح المحراب أو الهيكل وهو ما كان متوفر فسى المقبرة رقم (٢٤) حيث تم فصل الهيكل عن الصحن بحاجب خشبى لا تزال آثاره واضمحة حتى الآن. وتعطينا التوسعات المعمارية الحادثة في المقبرة رقم (٢٤) دلائل هامــة علــى أنــه ليس على المصريين قيود في الالتزام بشكل معماري معين الإقامة شعائرهم الدينية بداخله، والاكتفاء ببعض التعديلات التي تدخل في صميم الطقوس ولا غنى عنها مثل الحنية والمحراب، وهو نفس التعديل الذي نجده بصورة مشابهة في المقسيرة رقم (٢٥)، والتي تحولت مع المقبرتين (٢٤، ٢٣) إلى مكان كنسي كبير في المنطقة يحتمل أنه يعود إلى النصف الأخير من القرن الثالث الميلادي، وإن كانت بعض التعديلات يمكن إرجاعها إلى القرن الرابع الميلادى.

وفسى فترة زمنية لاحقة (حوالي نهاية القرن الرابع وبداية الخامس الميلادي) أحتاج المسيحيون في منطقة البجوات إلى مبنى واسع مع استمرارهم في المقبرتين ((75.7))، فقد قاموا بتعديل وتوسيع مقبرة خاصة كبرى يحتمل أن تكون لأسرة ثرية أطلق عليها المقبرة رقم ((10.1)) (شكل (10.1)) وهي مقبرة تخضع في تصميمها للشكل العام لمقابر السبجوات حيث الحجرات المربعة ذات السقف المقبب، ثم بعد التعديل وإزالة الحوائط والفواصل الجدارية لتكوين صالة كبرى استحدث النظام البازيليكي المبكر ((10.1))، فالمبنى

3

يستكون مسن ثلاثه أروقة داخلية تفصلها عشرة أعمدة مقسمة إلى صفين، وفى نهاية المجانب الشرقي دعامتان إحداهما سميكة عن الأخرى، وهما يكونان معاً هيكل الكنيسة. ولأن المبنى مصمم باتجاهات معينة ولم يراع فيه جدار القبلة الشرقي، فقد وضعت الحنية فسى حجرة المدخل وهمى مباشرة للداخل الذى ينعطف يميناً إلى صالة الاجتماعات، وهناك حجرتان فى الجهة الغربية خصصت للقرابين أو لطقوس التناول المباركة، كما أن المبنى من الخارج أحيط برواق معمد بأعمدة دائرية الإضفاء عنصر التخصص بين مباني المقابر الأخرى المحيطة به. تلك الكنائس المقامة وسط مقابر البجوات توحي بشبه ديرية خاصة. ولكن نجد أن معظم المقابر قد حدث بها تعديل من أجل إعدادها لممارسة الطقوس الدينية أو لكي تلائم حياة راهب فى قلايته أو صومعته أجل إعدادها لممارسة العبادة من هؤلاء الرهبان الذين سكنوا تلك المقابر على أطراف مدينة البجوات.

ويمكن متابعة ظاهرة الستعديل أيضا في منزل كوم أبو جرجا جنوب غرب الإسكندرية (١٠)، (شكل ١٣-١٨) والذي بنى بداخله سرداب من حجرتين أعدا خصيصاً للممارسة الدينية، ويوضح تخطيط الحجرتين أنهما نفنتا من أجل شعائر دينية خاصة باهل المنزل أو المحيطين بهم، فالسرداب محفور في الصخر يصل إليه بسلم يفتح على صالة مربعة الشكل متصلة أصغر حجماً (مربعة) مزودة بحنية رسم عليها بالفريسكو منظر لمتعبد يقف في حدائق الجنة، والتكوين المعماري في الحجرتين بسيط للغاية وتلقائبي فيي أبات مساحة واسعة وزخارف جدارية دينية متصلة بالمفهوم الروحاني الشعائر الدينية مثل صور تبشير السيدة العذراء وصورة للقديس أبي مينا وسط الجملين، وزخارف هندسية ونباتية، على الجزء المستطيل بين الحجرتين صور الفنان بورتريه للمسيح بين رؤوس الملائكة.

وتذكرنا فكرة اتصال الحجرتين معاً في مبنى دنيوي في الفترة ما بين نهاية القرن الخصامس وبداية السادس الميلادي بمبنى علم شلتوت (١١) (٣٠ كم غرب الإسكندرية العامرية) حيث استحدثت تلك التعديلات بنفس الكيفية في حجرتين تم تزويدها بزخارف جداريسة دينسية وهندسية ورمزية مع وجود حنية شرقية، وبالتالي أصبحت الممارسة الطقسية هنا تضم عناصر أساسية صالة كبرى أو حجرة واسعة، زخارف جدارية دينية

وزخرفية وهندسية، حنية ومحراب، تلك الخصائص المعمارية حددت مفهوم أو نمط الكنيسة القبطية محلية الطابع منذ القرن الثالث تقريباً وحتى القرن السادس الميلادي، وهيو مفهوم أوجدته حرية العبادة وحرية الأماكن وحرية العناصر الزخرفية المختارة بما يتفق مع ظاهرة التعديل التي كانت أولى الظواهر المعمارية في مصر المسيحية.

ويمكن مستابعة الحسدود المعمارية للكنيسة القبطية في القرنين الخامس والسادس الميلاديين مسن خلال التكوين البازيليكي المعتاد الذي يتكون عموماً من صالة كبرى مقسمة إلى ثلاثة أجزاء أكبرها الصالة الوسطي(١١)، ويتم التقسيم بواسطة صفين من الأعمدة التي تبدأ من المدخل حتى الحنية الشرقية، ويبدو أن هذا التكوين المعماري قد يحدث له إضافات أو تعديلات معمارية تتفق مع البيئة وعدد المؤمنين الذين يتوافدون للصسلة، وكذلك روح التصميم ذاته، (أساسه، المواد المستخدمة في بناءه، طرق البناء وغيرها).

ونجد أن التأثير المعماري للمعابد الفرعونية قد يكون الموحى الأول لهذا التصميم (۱۲)، و لا نستطيع أن نغفل التأثير الكلاسيكي في النظام البازيليكي، ولكنان نناقش هينا هينا هينا هينا المعماري بما يتفق وأذواق المعايشة له والاحتياجات الضرورية من توسيع وإضافات وخدمات يومية. ومن هنا يمكن القول بأن الطراز المنفذ في مصر هو طيراز مصري نابع من خبرة مصرية متعايشة مع النماذج المصرية والكلاسيكية فترة طويلة حتى صارت الظواهر المعمارية الكلاسيكية جزء لا يتجزأ من عمارة العصر، وبالتالسي تلك الكنائس لم تنفذ من جانب الحكومة برؤية عالمية الطابع فتلتزم بطرز معينة، بل أن المحلية الشديدة قد تبدو واضحة في طرق البناء وأعمال المحار الجصية المبطسن للجدران الإخفاء رداءه الأحجار وعدم استوانها. كذلك الاتجاه إلى عناصر التكويسن المصري فسى المعابد الفرعونية الجنائزية الطابع والتي تتصل بالاستقامة المحورية من المدخل حتى قدس الأقداس أو حجرة المقاصير، تلك الحدود المعمارية نجدها متميزة في المبنى البازيليكي الذي يعتمد على المحور المستقيم من المدخل حتى المحيكل والحنسية، ومع الزيادة التي تقضيها ضرورات العمل الطقسي من زيادة عدد الحجرات التي وزعت خلف الهيكل، وهي حجرات خاصة بالقرابين والكهنوت وغيرها الحجرات التي وزعت خلف الهيكل، وهي حجرات خاصة بالقرابين والكهنوت وغيرها الحسن الأمسور الطقسية، وهي ظاهرة نجدها واضحة في عمارة المعابد الجنائزية التي

أحيطت بحجرات متعددة الاستخدامات للآلهة المحلية ولأنواع مختلفة من الطقوس الجنائزية، ويمكن الاستدلال عليها في كنائس هرموبوليس ماجنا^(۱۳)، (شكل ۱۹) وكنيسة دير الأنبا شنودة (بالدير الأبيض)^(۱۱) (شكل ۲۱–۲۳) وكذلك في التعديلات التي قامت عليها أنقاض الكنائس الثلاث في دير باخوميوس (بفاو قبلي)^(۱۰)، (شكل ۲۰) هذه الظاهرة يمكن من خلالها تحقيق مفهوم التطور المعماري وفقاً لاحتياجات المؤمنين وروح العقيدة وعصرها، وهو ليس بتأثير غربي كما هو معتاد الرجوع إليه دون إحساس بطبيعة المكان وطبوغر افيته والرؤية الاجتماعية والثقافية للمجتمع المصري في

في سقارة وبجوار مجموعة زوس تم الكشف عن ظاهرة معمارية كبرى متمثلة في عمائر دير الأنبا أرميا (شكل ٢٤-٣٠)، وقد أسهمت مجموعة زوسر الجنائزية والمقابر والمعابد المصرية المجاورة لهذا الدير في التأثير على عناصره المعمارية بصورة مادية ومعنوية، فبعيدا عن التكوين الديري- الذي سوف نتحدث عنه لاحقا- يهمنا هنا الكنيسة الكبيري الستى نفذت لأول مسرة على مستوى أعلى من مستوى سطح الأرض (١٦)، فالكنيسة يمكن الصحود إليها بسلم مجاور للجدار وهو نظام فرعوني معروف في المعابد الجنائزية، والمبنى منفذ على النظام البازيليكي ويحتمل أنه قام فوق أنقاض كنيسة صغيرة أسفله من القرن الخامس الميلادي، ويقع مدخل المبنى جهة الغرب ويفتح على صالة أمامية، وهو مدخل منكسر ذو بهو مقسم إلى ثلاثة مداخل، كل مدخل يحتمل أن يكون قائماً على عمودين متصلين بعقد دائري أو بيضاوي، تلك المداخل تؤدى إلى الصالة الرئيسية في المبنى وهي مقسمة على نمط المعبد المصرى حيث تنتشر الأعمدة فيها على ثلاث اتجاهات (جنوبية وشمالية وغربية) في صفوف، الصف الغربي يواجه المدخل، والصفان الشمالي والجنوبي يقسمان الصالة إلى ثلاثة أجزاء أوسعهم الجزء الوسط، في الجهة الشرقية نجد حنايا الكنيسة، وهي حنية كبرى في الجدار الشرقي بتقدمها في وقت الاحق حنية أخرى يتقدمها هيكل خشبي قائم على دعامات حجرية في الأرضية، تلك الحنية الجديدة تبدو أحدث من الحنية الخلفية المقامة دون بروز خارجي ف. حدار الكنيسة، و هو نمط يميز الكنائس القبطية في مصر، ومن المحتمل أن تكون الاحتباجات الكهنوتية قد ألزمت رهبان هذا الدير بإنشاء مجموعة من الحجرات الخلفية للقرابين وأدوات الطقوس، لذلك عملوا على تقديم الحنية حتى جدار الهيكل القديم الذى استبدلوه بهيكل أخر وذلك للاستفادة من تلك المساحة الخلفية.

وقد ازدهرت في عمارة الأنبا أرميا الأخاديد المنحنية أو الحنايا الصغرى والكبرى المزينة على الجدران الشرقية أو الغربية لحجرات الدير عموماً، تلك الظاهرة مصرية الطهابع وهسى إحدى سمات الطراز المعماري القبطي فقد خصصت قديماً في المعابد المصرية كمقاصير لوضع تماثيل الآلهة أو بعض الدفنات الطقسية في المعابد الجنائزية مـــتل دفــنات سايس وبوتو، ففي إحدى الحجرات الكبرى في دير الأنبا أرميا (حجرة ٤٠٠٤٧)(١٧)، (شكل ٢٨-٢٩) والتي تحولت إلى كنيسة بعد أن اكتظ الدير بالرهبان، أو لبعد الكنيسية الرئيسية عن مكان إقامة هؤلاء الرهبان، خصصت تلك الحجرة كمكان لممارسية الطقوس الدينية، فقد تم إزالة الجدران بين الحجرتين، وصمم في الجدار الشرقى ثلاث حنايا (مقاصير) خاصة رسم عليها صور للسيد المسيح والعذراء واثنين من الملائكة. المقاصير الثلاثة (الجنايا) قائمة على عمودين مرسومين على الجدار (بالفريسكو) وهو تقليد ينم عن محلية شديدة في التعامل مع اقتصاديات المكان الذي ينم عبن تقشف وزهد شديدين، وقد استحدث الرهبان إقامة هيكل أمام الحنايا الثلاث والذي جماء على مستوى مرتفع عن سطح الأرض للحجرة، وأقاموا عليه هيكلاً خشبياً يفصل المحراب عن العمالة. تلك السمات قد تحدد لنا أن ظاهرة التعديل لخدمة الممارسة الطقسسية كانت ظاهرة معمارية محلية الطابع في تصميم الكنائس المصرية ذات الطابع الخاص،

فسى بازيلسيكا الأشمونين (هيرموبوليس ماجنا) (شكل ١٩) بلغ الطراز البازيليكى القصسى حدوده، وعلى الرغم من الاتجاه نحو التأثير البيزنطي في الأشمونيين، إلا أننا نجده يمسيل إلى ظاهرة محلية مصرية الطابع لم نجد لها مثيل متكامل خارج مصر، وهسى ظاهسر الحسنايا الثلاث في الجزء الشرقي من الكنيسة (١١١) أو ما يعرف بطراز (تتراكوش) The Tertaconch (الحنايا الثلاث) (١١) التي أقيمت عنى مستوى أعلى من مسطح أرضية الصالة لحمل الهيكل الذي يحتوى على مذبح وهيكر خشبي ربما خصص بعد ذلك لحمل الأيقونات المقدسة. تلك الظاهرة، عرفت خطأ بالطراز الصليبي أو البازيليكا ذات الشكل الصليبي

والمنتشرة في بيزنطة وسوريا والقائمة على حنية واحدة وذراعين إما على شكل مربع أو شكل مستطيل وفسى بعض الأحيان كان الشكل نصف دائري (٢٠)، بينما نجد هنا التكوين الدائري منفذ بعناية شديدة متساوي في المساحة والحجم، ويبدو أن تأصيله كان في كنيسة الأشمونين ومؤرخ بالربع الأول من القرن الخامس الميلادي. ثم أصبح سمة محلية في بيناء الكنائس، ويمكن الاستدلال عليه في كنيسة دير الأنبا شنودة (الدير الأبيض) وكنيسة دير الأنبا بيشوى (الدير الأحمر) (٢١). (شكل ٢١-٢١)

ويبدو أن الستطور المعماري للكنائس ذات الحنايا الثلاث كان مرحلي، فقد تطور بإضافة حنسية رابعة، وتصبح الصالة الوسطي مربعة إلى حد ما، والنفسير هنا إما ليواكب حدود معينة لمساحة أرضية الكنيسة كما هو الحال في كنيستي أبو مينا (الكنيسة الشسرقية وكنيسة القبر الثاني) الإسكندرية (٢٢)، (شكل ٣١-٣٥) أو كان تطور طبيعي لظاهرة التستراكونش ولكن في المساحات الواسعة ذو الشكل المربع، حيث فرضت ظروف وجغرافية الأماكن الواسعة تلك الضرورة وبصفة خاصة الكنائس التي شيدت خسلال القرن الخامس والسادس وكانت إلى حد ما غير ملتزمة بالعقيدة النيقية القبطية، وبالتالي فأنه من المحتمل أن يحمل هذا التفسير أيضا رؤية محلية في الكنائس القليلة التي تحتوي على أربع حنيات دون أن يكون لهم وظيفة طقسية في الكنيسة الكبرى في بلوزيوم، وأيضا في كنيسة تل الفرما ويرجعان إلى القرن السادس الميلادي (٢٢).

ويمكن القول أن ظاهرة تعدد الحنايا في التكوين البازيليكي ظاهرة مصرية خاصة بكنائس وادي النيان، فالأمناة الستى عثر عليها في مصر تعود إلى القرن الخامس الميلادي، تتمركز في مصر العليا والوسطى، والقليل منها نجده غرب الإسكندرية مع مثال واحد في سيناء، وبالتالي فإن التفاعل المصري مع هذا الشكل المعماري يعبر عن تأصله في مصر، كما أنه ليس بإمكاننا حالياً وضع مقارنة مع نماذج كنسية لهذا الطراز في آسيا الصغرى وسوريا، وهو ما حاول (جروسمان) أن يعبر عنه دون أن يذكر لنا الأمناة الدالة على ذلك (۱۲)، فضلاً عن أن عوامل ضعف التأريخ في تلك الأنماط من الجانب المعماري آنذاك قد تميل إلى تحديد مدى استقرار الظاهرة وانتشارها وتطورها في مصر، وقد يكون أبلغ وأكثر إقناعا من حدود التأثر من أمثلها في آسيا الصغرى وسوريا اللذين يرجعان إلى القرن السادس أيضاً.

فضلاً عن ظهرور تلك الحنايا بأشكالها المعروفة (نصف دائري - بيضاوي - دخلات مستطيلة قائمة على أعمدة لها عقد علوي) المرسومة أو المنحوتة والمنتشرة على جدران البازيليكا، قد يكون نمطا مصرياً مرتبطاً أولاً بحالة ممارسة العقيدة في الأديرة الرهبانية في مصر داخل كنائس الأديرة، فقد كان وجود حنايا داخل قلايات الرهبان من أهم عناصر التكوين الرهباني في أديرة باويط وسقارة وكاليا وتمثل نموذجا محلياً في انتعامل مع التصميم المعماري المستخدم.

وقد لوحظ في أغلب كنائس مصر العليا أن هناك نمط معين للمدخل العمومي الكنيســة، والــذي غالباً ما يتكون إما من مدخل واحد أو ثلاثة مداخل، فالمدخل الواحد (المسنفرد) قد يبدو النظام الأقدم للكنيسة، وهو مدخل ذو ردهة بؤدى إلى صالة أمامية، أما المداخل الثلاثة فهي قائمة على فتحات معقودة بسقوف نصف برميلية تمثل مدخل ذو أفنية، وهي ظاهرة تتسم بالتكيف البيئي الخاص بالمنطقة، فبعض الكنائس المصرية المستقلة (وليس القائمة داخل أديرة) كانت تستخدم تلك المداخل المنكسرة ذات الأفنية كنوع من حماية المصلين الذين يتوافدون على الكنيسة قبل أن تفتح، وهي ظاهرة محلية يمكن متابعتها في العمارة الريفية في مصر، ولكن لوحظ أن بعض تلك الواجهات ذات المدخسل السئلاثة قد يبدو عليها ظاهرة الاستعراض الفني من زخارف وعقود مركبة تعلوها شرفات ومقاصير عقدية، مثل التي عثر عليها في أديرة سوهاج(٢٥)، هذا النمط قسد يكون مرتبطاً إلى حد ما بظاهرة أقواس النصر الرومانية، ولكن هذا الأسلوب كان يستوقف علسى الإمكانسيات الاقتصادية للكنائس التي في فترات متأخرة (ما بعد القرن الخامس تقريباً) كانت تتقبل معونات مالية أو مادية عبارة عن تنفيذ واجهة للكنيسة من بعسض الأباطرة، وهي في نفس الوقت تتوقف على علاقة تلك الرهبان ومفهوم مذهبهم مسع الإمسبر اطور والكنيسة البيزنطية، وبالتالي فمستوى الثراء الذي نجده في المداخل العمومية قد يكون حالة استثنائية فرضت نفسها على عمارة الكنائس في وقت معين.

وعلى الرغم من أن البقايا الحقيقية لكنائس مصر القبطية قد تعرد بدون شك إلى ما بعد الفتح العربي (٢٦)، إلا أنها – كما أشرنا من قبل – تفتقد الإحساس بالأصالة لما حدث بها مسن تعديلات وتغيرات معمارية أضاعت عنصر الأصالة بها، وتندرج تحت هذه العبارة كنائس عديدة التزمت حتى الآن بالطابع المصري الخاص الذي يتكون من البهو

الخارجي المكتسوف، الصحن أو الصالة الوسطى من الجناحين المكونين للشكل البازيلييكى، ثم الهيكل الأوسط الخاص بالشمامسة والمرتلين أثناء تلاوة القداس، وهو يسرتفع على سطح أرضية الصحن، هذا الهيكل الخشبي المزخرف يستخدم في بعض الكسنائس كحامل للأيقونات، يليه الهياكل الثلاثة التي يقع بداخلها المذبح ثم المدرج الرخامي الذي يتكون من أربع أو خمس درجات على شكل دائري يعلو القبلة أو الحنية الستى تصور السيد المسيح فوق العرش. تلك هي السمات القبطية في عمارة الكنائس والمستمرة حتى الآن.

ثالثًا: عمارة الأديرة والقلايات الرهبانية

إن السنقافة المسسيحية الباقية حتى الآن هى ثقافة رهبان، ازدوجت خلالها الروية الفردية والجماعية التى نتجت من مفهوم التقنين الرهباني بين نظامي التوحد والشراكة، فقد كسان الانسياق نحو الفردية والجماعية عنصر تحدده تفاعلات السلطة الكنسية في مصر مع هؤلاء الرهبان الذين أثروا كثيراً في المجتمع المصري لالتصاقهم المباشر به ورؤيتهم المثالية بصفة دائمة.

يقول (ريوفينوس) في Historia Monachorum يقول (ريوفينوس)

" لقد رأيست أيضاً رهطاً كبيراً من الرهبان من سائر الأعمال، يعيشون في البرية وفي الريف، وكان عددهم يفوق الحصر، أنهم كثيرون جداً لدرجة أن إمبراطوراً أرضيا لا يمكنه أن يجمع جيشاً كبيراً بهذا العدد، لأنه لا توجد ولا مدينة في مصر وطيبة ليست محاطة بالرهبان أو النساك كما لو كانت محاطة بأسوار".

تشير تلك المعلومة (إذا كانت على صواب) إلى انتشار غير طبيعي للأديرة الرهبانية في النصف الثاني من القرن الرهبانية في النصف الثاني من القرن الخامس كانت عقيدة رهبان، ومن ثمة كانت عمارتها الدينية المبنية على أطراف المدن لم تكن تختلف كثيرا عن العمائر الدنيوية داخل كردون المدينة أو القرية، فنجد المؤرخ الرهباني (بلاديوس) يبالغ في أن مدن بأكملها كان سكانها من رهبان مختلفين (٢٨). ولكن رغم قلة المصادر المعمارية، إلا أننا لا زلنا حتى الآن نكتشف الكثير من أطلال هذا

العصــر الــذى تمـيزت فيه العمارة الدينية بنموذج مصري الطابع منفرد ونابع من احتياجات روحية خاصة بالممارسات الدينية المسيحية (٢٩).

ومما لا شك فيه أن البدايات الأولى للتكوين الديرى لا تزال مبهمة عند الأثريين، وتسزداد الصعوبة في الأديرة التي لا تزال قائمة حتى الآن، ولكننا هنا نحاول أن ندرك معانسي معماريسة خاصة بالعمارة الديرية تتفق مع روخ العقيدة، وتعطى انطباعاً عن مفهسوم تطورها واقتناع المصريين بها حتى يحققوا من خلالها رؤية إبداعية معمارية خاصة بهم.

هناك مواقع عديدة تحمل سمات العمارة الديرية، مثل أديرة الأنبا ارميا في سقارة، وديسر الأنسبا أبوللو بباويط، وأديرة منطقة كاليا، والمناطق الأصلية القديمة في أديرة وادي النظرون والبحر الأحمر وأبو مينا، مع المقارنة بأديرة متأخرة في إسنا والنوبة.

ولكن قبل أن نخوض في تحديد الملامح المعمارية في تلك الأديرة، يجب أن نناقش مسألة إقامة الرهبان في الفترة المبكرة في المعابد الوثنية والمقابر القديمة، وهل كسان هذا دافعاً نحو الزهد والتقشف والسكني مع الآلهة أو مع الأرواح القديمة أم أن الاندفاع نحو ذلك كان بسبب الاضطهاد والهروب منه، وإن كان كذلك فلماذا استمروا في تلك المعابد قائمين فيها ربما حتى القرن السادس الميلادي ؟

ويمكن القسول بأن العلاقة بين المسيحية والوثنية من خلال التطور الديني خارج مدينة الإسكندرية كانت علاقة سلمية مختلطة غير منفصلة، ولتدعيم ذلك الرأي يجب أن للقسى الضوء على ماهية تلك الاستخدامات المسيحية في المقابر والمعابد القديمة والتي أفرزت لنا عقيدة مسيحية محلية خاصة لها طابع مميز قائم على أصول حضارية ثابتة.

اتخد الرهبان الأوائد من المقابس المصرية القديمة مسكناً ومركزاً للعبادة والاحتفال بأعدياد الشهداء، فالعزلة في المقابر القائمة في المناطق النائية والمتطرفة كانست ذات سسمات قداسة ورهبة وأحاسيس عالية المستوى بالمفهوم الروحاني، وكان ذلك مكانساً ملائماً لممارسة العقيدة الروحية في الشق التطبيقي للمسيحية المحلية، فقد عاش كل من أنطونيوس وبولا في مقابر قديمة، كما أننا وجدنا آثارا مسيحية في مقابر بالعمارنسة وبسنى حسن وأبيدوس ومن أشهرها مقبرة داجا Daga من الأسرة الحادية عشر الغرعونية حيث أصبحت نواة لدير عرف بعد ذلك باسم (دير ابيفانوس)(٢٠٠).

ولعل حفائر معبد الدير البحري (الخاص بالملكة حتشبسوت) تدل على اكتشاف دير مسيحي مقام فوق المعبد يعبر – دون شك – عن تحديد مفهوم الانتقاء بين الموروث الحضياري القديم والعقيدة الجديدة، وقد تميزت المومياوات التي عثر عليها في مقابر مدفولمة دافسل الديمر، بسمات فنية خاصة تؤكد هذا الالتقاء، فالتابوت مصور عليه المتوفى بقناع جصي ملون في يده كاس به سائل أحمر (خمر مقدس) وفي اليد الأخرى يحمل سنابل القمح، على ساعده الأيسر صور صليب معقوف، وأسفل الرداء نجد صور للآلهة أنوبيس وأبوبوت إله المأوى، مع تصوير سفينة (سوخاريس) Sacharis المقدسة المتى تسنقل الأرواح للعالم الأخر. هذه المومياء تبدو أنها خاصة بصاحب الدير المقام فيوق معبد حتشبسوت (۱۳)، (شكل ۱۳۷) وقد اتجه بعض العلماء إلى عنوسية هذا القديس من خلال تلك العلامة (الصليب المعقوف) ومن ثم عنوسية الدير الذي أقيم فوق المعبد المصري في هذا المكان المؤرخ ببداية القرن الثالث الميلادي وحتى بداية القرن الرابع الميلادي).

هـذا الاختلاط قد نجد شبيها له في مقبرة داجا، وكذلك زخارف جدران معبد ديسر المدينة، وأيضا المقبرة رقم ٦٦ بوادي الملكات والخاصة بالملكة نفرتارى، وهو يؤكد تسلل رهبان طبية للسكني وقضاء حياتهم الباقية داخل المقابر المصرية، كما أنها دلست في دراسات أخرى على علاقة العقيدة الروحية الايزيسية الأوزيرية بنمط العقائد الغنوسية ولا سيما في القرى المصرية البعيدة عن الإسكندرية، وهذا المفهوم أيضاً يمكن تدعيمه حديثا في مقابر لم تنتشر بعد في منطقة دوش بالواحات الخارجة ترجع الى القرن الثالث الميلادي (٢٣).

وقد تكون مسألة إثبات الممارسة الروحية المسيحية – الغنوسية في المقابر القديمة، جائرة حستى الآن، ولكسن الثابست بدون شك هو استغلال المعابد المصرية القديمة واسستقرارهم بهسا ربما حتى القرن الثامن الميلادي. من بين المعابد الهامة، معبد دير المديسنة في طيبة، (شكل ٣٨-٤٣) فمن خلال مشاهدة فعلية، نجد أن المعبد مخصص للإلهة حتحور من العصر الروماني (٢٠٠)، وحول المعبد أقيم سور من الطوب اللبن (من العصسر المسيحي المبكر) لحماية المسيحيين الذين اتخذوا من هذا الدير مسكناً ومأوى ومكانساً لممارسة الطقوس، وانتشرت حول مبنى المعبد مجموعة من القلايات الرهبانية

الصمغيرة المكونمة من حجرتين أو حجرة واحدة مبنية بالطوب اللبن، وتفتح تلك الحجرات على صدالة المعبد الأمامية، ويحتمل أن يكون المعبد قد استخدم ككنيسة مركزية لتلك المجرات. وقد كتب الرهبان على الجدران الخارجية للمعبد مجموعة من الأدعسية والأسماء الخاصة بهم مع تصوير بعض الرموز والزخارف المسيحية، بينما ظلمت جدران المعبد من الداخل منقوشة بالنقوش الفرعونية كما هي، ولكن نجد الفنان القبطى قد نحت على البوابة الرئيسية للمعبد وعلى الدخلة اليسرى منها شخصية فارس يرتدى خوذة وملابس عسكرية رومانية الطابع ويمسك بيده سيف طويل يعلو الصليب، وهو هنا يمثل المسيح المخلص الذي يستقبل الرهبان الجدد أو الزائرين للمنطقة. (شكل ٤٣) من الأمور المحيرة في هذا المعبد هي صعوبة عملية التأريخ، والتي أهملها إلى حد ما مكتشفو المعبد الذين اهتموا بالأثر الروماني على حساب الأثر المسيحي(٥٠). ويمكن المديل أيضا إلى أن المباني المسيحية في دير المدينة تواكب البدايات الأولى للمسيحية المبكرة في الإقليم الطيبي وتقف بجانب آثار الدير البحري والأطلال المسيحية لكنيسة معبد هابو، والتي يمكن من خلالها تحديد بداية لوجودهم في المنطقة بالنصف الثانسي من القرن الثالث الميلادي واستمروا ربما حتى القرن السادس الميلادي، وهي الفحرة التي حددتها المصادر التاريخية حول أهمية الإقليم الطيبي في احتضان الأفكار الروحــية وخروج رهبان منه وانتشار الغنوسية والعقيدة المانوية هناك، كما أن انتشار الأديسرة الباخومية في نجع حمادي وفوه قد يزيد من عمق تلك التأثيرات الروحية في المنطقة، ويدعم مسألة الاختلاط بين الموروث الحضاري والعقيدة الجديدة.

وقد اتخذ الرهبان في الإقليم الطيبي من معابد فيلة وكلابشة وإدفو وإسنا وكوم أماكن للتعايش السلمي مع العقيدة المصرية، وعلى الرغم من غموض المسائل التأريخية إلا أن الوجود كان قائماً قبل الاعتراف بالمسيحية واستمر بعدها، الأمر الذي يؤكد مسألة الاتصال الثقافي أنذاك، وأن نشاط المسيحية والغنوسية خارج الإسكندرية كان كبيراً وله مبررات قوية تجعله متمسكاً بالإرث العقائدي المصري القديم.

ففي معبد دندرة بنيت كنيسة كبرى خارج نطاق المعبد، (شكل ٤٥) واستمرت منذ القيرن الخامس وحتى السادس الميلادي، وقد استغلت أحجار المنطقة في بناء الكنيسة التي امتدت عمارتها حتى حدود المعبد، ويحتمل أن يكون المعبد قد استغل، وكذلك مبنى

الولادة الذي يحتمل أنه استخدم كمعمودية كبرى في القرن الخامس، والهياكل المعمارية القائمة عند المدخل فوق أعمدة كورنثية كلها قد تعطى دليلاً على استخدام المعبد أيضاً، وهـو الأمسر الذي يجعلنا نذهب في تحديد علاقة بين الإلهة حتحور والعقيدة الغنوسية المسيحية، فنجد نفس تلك العلاقة قائمة في معبد دير المدينة وفي مبنى الولادة في الدير السبحري، وفي معبد حتحور في فيلة، وفي معبدها في مدينة هابو، وبالتالي فإن رمزية السبحري، وفي معبد حتحور في فيلة، وفي معبدها في مدينة العذراء وابنها الطفل في المصري في القرن الخامس الذي كان يبحث عن الوهية قومية للعذراء وابنها الطفل في مفهوم (الشيوتوكس) والدة الإله(٢٦)، وبالتالي فإن ولادة المسيح كانت تقع دائماً ضمن معبور الفنوسية والتي لاقت قبولاً غير طبيعياً عندما تفسر باستخدام موروث شعبي معروف من قبل، وهو نفس السبب الذي أعتمد من خلاله المسيح (حورس الجديد) فجاء مخصصه (النسر) سمة هامة زخرفية داخل حنايا الطقوس الدينية في معبد دندرة. وبلا أدنى شك فإن العقيدة الغنوسية كانت صاحبة الميد العليا في توطيد تلك الرموز المصرية في المجتمع في العقيدة الجديدة، والتي من خلالها تمنح المسيحية قوة ومنحة إلهية خالدة في المجتمع المصري آذاك.

ومن هذا المنطلق نجد أن سمة تكوين منهوم معماري خاص للرهبان قد انبثق بالضرورة من خلال موروثها الحضاري القديم، وإن كانت هناك عوامل أخرى ساهمت فسى ذلك مسئل العامل الاقتصادي الذى ارتبط بالرهبان فى الاتجاه إلى حالات الزهد والتقشف والبعد عن المغريات المادية، والانغماس فى الروحانيات، فقد ترك ذلك آثاره الواضحة علسى عمسارة الأديرة، وبالتالي أصبحت خاصية مميزة فى بناء حجرات صحيفيرة بالطوب اللبن - وهو الشكل الذى عرف باسم (القلاية) والذى يتخذ من القبة سمة أساسية - وهو الشكل الشعبي المحبب للعمارة الديرية فى مهدها وربما امتدت حتى القرن السابع الميلادي.

ونلاحظ أن القلاية في تكوينها العام تشبه المقبرة المبنية، فالراهب كان يعتبر نفسه قد مات عن العالم الدنيوي، وبالتالي فإن المقبرة هي المثوى الأخير له، وعلى ذلك اتجه للعميش بهما، ولكن لماذا تم تعميم هذا المفهوم، وما هي الدوافع الشعبية المقننة بالفكر الاجتماعي التي جعلت المسيحيين يلجأون للمقابر للعيش بها ؟

وكانت الإجابة المتداولة بين العلماء هي البعد عن الاضطهاد واستبداد السلطة الرومانية، وقد يكون تلك التبرير جائزاً أثناء فترة الاضطهاد، ولكن تلك الظاهرة استمرت حتى بعد الاعتراف بالمسيحية وربما ظلت قائمة حتى القرن السابع الميلادي. فمن المعروف أن التاريخ الكنسي المبكر يحتفظ لنا ومنذ القرن الثاني الميلادي بصور كشيرة عن تكريم الكنيسة والمسيحية عموماً للشهداء، كما أن الفلسفة الغنوسية قدمت أيضاً تكريماً للشهيد اعتبرته أحد الطقوس الكنسية المقدسة، ويمكن القول بان كلمة شميادة بالمهيدة عنى (كنيسة شميادة بالمسيحية تعنى (كنيسة شميادة لذكرى الشميدي حيث كان هذا أقصى تكريم استطاعت الكنيسة أن تقدمه للشهداء (٢٧).

في الحقيقة أنسه من الثابت منذ منتصف القرن الثالث الميلادي، أن هناك طقوس دينية خاصة بالشهداء في الكنيسة، وان هذه الطقوس غنوسية الطابع ومرتبطة بوجود مذبح في المقبرة أو الكنائس الصغرى المقامة على شرف روح هذا الشهيد الذي يحتمل أن يكون قد عاش داخل مقبرة وثنية قديمة، أي أن المكان الذي يدفن فيه جسد شهيد كان يقام عليه مذبح، ومن ثم تتحول المقبرة إلى كنيسة صغرى لذكري هذا الشهيد، ويستوافد عليها المؤمنون. في فترة لاحقة توسعت تلك المقبرة واشترطت الطقوس الدينية الممارسة داخل المقبرة آنذاك وجود كاهن كان يقيم في المقبرة ويطلق عليه اسم (مارتير اريوس) μαρτύραριος أي خادم الشهيد. وعندما يتوفى هذا الكاهن يدفسن في المقبرة نفسها بجوار الشهيد ويعين بدلا منه (١٥٠). ومع مرور الوقت أصبحت المقسيرة مركسزاً دينياً كنسياً ومقبرة للشهداء والرهبان مثل الحالة التي عثر عليها في الديسر السبحري، وكذلك في المقبرة رقم (١٥٠) من مقابر البجوات بالواحة الخارجة. (شكل ٢٤-٤٧)

من هنا يمكن القول بأن تلك الطقوس المشار إليها هنا عرفت في الكنيسة القبطية باسم (مارتيرولوجي) أو أخبار الشهداء، وقد جاء ذكرها عند (ترتليانوس ويوسابيوس وكليمنمت)، وفي مكتبة وادي النطرون مخطوط (قبطي بحري) به طقس يتلوه الكاهن على روح الشهيد في مقبرة وليس في الكنيسة، وقد ثبت أن هذا الطقس كتب بناءاً على القصرار رقم (٤٧) من مجمع قرطاجة الذي عقد في عام ٢٥٧م عقب استشهاد أعداد

كبيرة من القيادات المسيحية في اضطهاد ديكيوس عامي (٢٥٠-٢٥١م) ، وقد أقر هذا المخطوط بستحويل قسبور الشهداء إلى قلايات وهو الاسم الذي سار بعد ذلك قلاية الراهب، حيث اختير كذلك حتى يكون الراهب في مكانة تقارب مكانة الشهيد وأن يقتدى مدانة الشهيد وأن يقتدى مدانة الله المدادا).

إن تطور العمارة الديرية في مصر خضعت للاحتياجات الروحية لنوعين من الرهبان المتوحدين والشراكة، فهناك الراهب المتوحد الذي يذهب إلى مقبرة أو سرداب أو مغارة مثل التي عاش فيها الأنبا بولا في الصحراء الشرقية ووصفها (بلاديوس) بقوله " الكهف الذي اهتدى إليه كان واسعا من الداخل ذو فوهة صغيرة تغلق بحجر كبير، ويمتاز بنظافته الفائقة وانبساط أرضه ونعومة التراب المنثور عليه وبجوار الكيف بعض الذي يقتات ثمره (١٠٠٠).

كذلك هناك مغارة على شاطئ البحر الأحمر يسكن بها رهبان عرفت بمغارة الجفتون، فضلاً عن مغارات الرهبان التي عثر عليها في قرية (نجع حماد سعيد) قرب أساء (شكل ٤٨-٥٠) والتي نحتت في الجبال بعمق ما بين ٥-٦ أمتار وقسمت من الداخل بحجرات متعددة كصوامع للرهبان، كما إنها احتوت على غرف للطعام والصلاة الجماعية والفردية بالإضافة إلى حجرات المطبخ والمخبز، وزودت بنوافذ علوية أنبوبية للتهوية والإضاءة، وترجع إلى القرنين الخامس والسادس الميلاديين (١١)، هذا النموذج يحقق مفهوم ممارسة العقيدة وأهدافها كدوافع لصناعة بيئية معمارية مناسبة دون البحث عن مكان محدد أو عناصر فنية زخرفية معينة.

تلك العناصر والأساليب البدائية بمكن الاستدلال عليها في أصول العمارة الديرية في مصر داخل معظم الأديرة الكبرى التي قامت في الأصل على حجرة منفردة أو بجوار مغارة أو حول مقبرة قديمة، وقد أحاطوا تلك المباني بسور لحمايتهم، وأقاموا كنيسة كبرى في وقت لاحق لإقامة الاجتماعات والصلوات، وهو المفهوم الذي يوضح أن السنظام الانفرادي كان الأصل، وعندما ظهرت الشراكة والتجمعات الرهبانية احتاجوا إلى مفهوم جديد في تطور عمارتهم الديرية، حتى أنهم وصلوا إلى تكوين مجتمع شبه مسنعزل عن العالم الخارجي أضافوا إليه ما يستلزم حمايتهم من أسوار عالية سميكة من اكثر من طبقة، وأضافوا الجوسق (البرج أو القستلية) Castle وهو المكان

المخصص للحماية والدفاع عن الدير (٢٠)، واصبح الدير معد ليكون مدينة متكاملة المعانى والخدمات دون الحاجة للخروج عنه.

تلك هي المكونات المعمارية للأديرة التي حدثت وتطورت بما هو ملائم للعقيدة وليس بتأثير معماري خارجي، كما يمكن تدعيم ذلك من خلال أمثلة نقدمها من أديرة باويط والأنبا أرميا بسقارة، وأديرة كاليا.

انتشرت في (باويط) مجموعة عشوائية من المجرات التي ربما كانت أقدم زمنياً من الكنيسة الكبرى التي نفت على الطراز البازيليكي في القرن السابع والثامن الميلاديين. ونلاحظ أن دير القديس أبوللو في باويط قد مر بمراحل متعددة من التطور المعماري منذ القرن الخامس وحتى الثامن الميلادي، (شكل ٥١-٥٧) فالتخطيط الأولى للحجرات كان يضم كنيسة صغيرة قوامها محراب بداخل غرفة الراهب. فالحجرة تحسنوي على محراب (حنية) للعبادة ومكان لقضاء الحاجة ومكان للنوم، ولها مدخل واحد، وفي بعض الحجرات كانت تزود نافذة للإضاءة والتهوية، هذا الاتجاه المعماري يوحسي في هذا الدير بأنه قد بدأ انفرادياً، وعندما حدث تطور لاحق اتجهت الحجرات السابع الميلادي وهو وقت بناء البازيليكا الكبرى في باويط، فالحجرات التي تعود إلى تلك الميلادي وهو وقت بناء البازيليكا الكبرى في باويط، فالحجرات التي تعود إلى تلك الفترة حجرات مزدوجة بحوائط غير متكاملة تضم مكان للنوم ولقضاء الحاجة، واختفت الحينايا من الحجرات بعد بناء البازيليكا التي اختصت بالعبادة. هذا النمط الجديد من الحيات أديرة الشراكة، أصبح السمة المتميزة في أغلب الأديرة الباخومية ايضا والتي كانت تضم حجرة واحدة لثلاث أو خمس رهبان مقسمة إلى حجيرات صغيرة (١٠٠٠).

وكانت أهم حجرة فى الدير آنذاك هى حجرة الطعام أو المطعمة الكبرى، فى بعض الأديرة الكسبرى (دير باخوم بفوة، باويط بأسيوط) توجد مطعمتان كبيرتان كل منهما يستكون من سنة أجنحة مقسمة إلى خمسة صغوف من الدعائم (المقاعد) الخشبية يجلس علميها الرهبان وطاولات طويلة إما من الخشب أو مبنية من الحجر مثل البعض الذى عثر عليه فى أطلال الباخومية.

كانست حجرات الطعام عادة ما تحتل مكانة هامة في الأديرة الجماعية، فهي المكان الوحيد الذي يلتقي فيه الرهبان يومياً، ويناقشون ويتجادلون فيه عن أحوال الدير وشئون تعالميمه، لذلك كانت أغلب المطاعم تزود بحنايا مزخرفة نصف دائرية قائمة على عمودين مثل المحراب تضم صور جدارية للسيدة العذراء والطفل المسيح المتجلي فوق العرش الإلهي وهي سمات فنية تحقق مفهوم المذهب المصري ذو الطبيعة الواحدة في القرن السادس الميلادي، وبالتالي فإنه كان في بعض الأحيان يمكن لحجرة المطعمة أن تكون متصلة بمركز العبادة والصلاة في بعض الأديرة مثل مطعمة دير الأنبا أرميا فيي سقارة (الدير الأبيض) والأنبا بيشوى (الدير الأحمر) وكذلك دير سمعان في أسوان (11).

فقد استمرت على سبيل المثال أعمال النوسع والتطوير في دير الأنبا أرميا بسقارة (شكل ٩٩) لفترة طويلة خلال القرنين الخامس والسادس، فعلى الرغم من تأثره الشديد بالعمارة الفرعونية المحيطة به، إلا أن القلايات الخاصة به بنيت بالطوب الأحمر المحروق، وهو مثال نادر في عمارة القلايات في الأديرة المصرية. فقد كانت القلايات تضم مجموعة من الحجرات معاً، (ثلاث أو أربع حجرات)، كل قلاية تضم حجرتين أو ثلاثـة للرهـبان مـن أجل النوم، بالإضافة إلى بهو مفتوح يتقدم الحجرة، كما زودت الحجرات بحنايا للصلاة يرسم عليها بورترية كبير بالحجم الطبيعي للسيد المسيح حاملاً الكتاب المقدس أو جالساً على العرش (١٤٠)، في بعض الأحيان وفي مراحل متقدمة زودت القلاية بحجرة للطعام والمؤن واحتياجات الراهب الخاصة، وهي تحقق مفهوم الجماعية أو (الشراكة)، وهو نظام معروف حالياً في أديرة وادي النطرون.

نختتم هذا التطور المعماري المبكرة لعمارة الأديرة القبطية بأحدث الاكتشافات الأشرية في مركز تجمع رهباني كبير في منطقة كاليا غرب مدينة دمنهور. وتعتبر مجموعات القلالي والأديرة الصغيرة بمنطقة كاليا من أكبر الأماكن التي احتوت على تجمعات مسيحية كبيرة ومستطورة منذ القرن الرابع الميلادي وحتى القرن السابع الميلادي، تلك المنطقة تحدثت عنها ووصفتها المصادر المسيحية عند بلاديوس (بستان الرهبان) ورفينوس Historia Monachorum وغيرهما من المؤرخين فضلا عن الاوصاف التي يمكن استنتاجها من أقوال الآباء الكناسين (١٨)، والتي تشير إلى أن تلك

المنطقة مسنذ القرن الرابع الميلادي وحتى القرن السابع الميلادي كانت مستودع كبير لفلسول من الرهبان الراغبين في العزلة والتقشف والواحدية في مناطق نيتريا وشهيت ووادى النطرون ثم كاليا.

وتبلغ مساحة موقع كاليا حوالى مائة كيلو متر مربع تقريبا، عثر خلالها على أطلال تجمسع رهباني كبير تحيط بهم مجموعات من القلايات المشتركة التي تنتشر عبر تلك المساحة الشاسعة والتي من الصعب تحديد حدودها الطبوغرافية والتوسعية، فضلاً عن اخستلاط كافسة العناصر المعمارية معاً واستخدام أنماط جديدة من النظم المعمارية في تكوين الأديرة طبقاً لاحتياجات تلك التجمعات الضرورية.

مسن خسلال الحفائسر التي تمت في كالبا عامي ١٩٨٧-١٩٩٠ في منطقة (قصر الروبسيعات) (19 في منطقة (قصر الروبسيعات) (شسكل ٢٠) كشسف عن أطلال دير متكامل مساحته التقريبية حوالي ١٦٧٠ مستر مسربع بيسنما مساحة العباني عليه حوالي ٨٥٧ متر مربع. وقد تبدو من الوهلسة الأولي وضوح تفاعل العناصر المحلية في تطور عمارة الدير في مراحله التي استمرت تقريبا من القرن الخامس الميلادي وحتى القرن الثامن الميلادي. في هذا الدير يمكسن رصد مجموعسة من الظواهر المعمارية محلية الطابع جاءت كابتكار هندسي مواكب لظروف البيئة واقتصاديات المجتمعات الرهبانية، والمعني هنا أن تلك الظواهر كانست بمثابة رؤية معمارية خاصة تم تنفيذها بفطرية مناسبة دون أن يؤثر عليها مؤثر خارجي. (شكل ٢١)

من بين تلك الظواهر المحلية الجديدة كانت طريقة بناء الأسقف البرميلية من الطوب اللبسن، (شسكل ٦٢) ففي كاليا تتكون القلاية من حجرة مستطيلة لها مدخل يعلوه عقد نصف دائري، وكانت جدران الحجرة سميكة لتتحدي عوامل الزمن، ثم يبدأ الشروع في عمل السسقف المقبب المستطيل بصفوف متوازية (شكل ٦٣-٦٤) تخرج من جانبي المستطيل ذات انحسناء بسيط يتم توسيعه كلما اقتربت الصفوف من المنتصف، في المقابل كانت هناك صفوف تنشأ على الجانبين الأخريين مستقيدة تبدأ قصيرة وتنتهي المسيحة شكل المعين، في النهاية تتقابل الجواب الأربعة معاً لنغلق السيقف، ويكون ثقل السقف موزع بطريقة تدريجية على الجدران الأربعة السميكة (٥٠٠). بالطسبع هذا التكنيك الهندسي قد مر بتطور يمكن ملاحظته في أطلال أديرة عثر عليها

فى أماكن كنسية متعددة فى وادي النيل، إلا أن خاصية استخدام الصفوف المتوازية على الجانبين حول شكل معين مقلوب، من الظواهر المعمارية المحلية التي استخدمت. من قبل فى بعض القلايات التي اكتشفت فى تونا الجبل وسوهاج مع اختلافات بسيط فى أسلوب الأداء الغنى وحرفية العمل (١٥).

مسن الظواهر المحلية أيضا التي نفذت في الروبيعات بتكنيك عالي المستوي كانت فستحات الإضاءة والتهوية والتي تعد من الإنجازات الهندسية في عمارة الأديرة، ففي المجموعة المعمارية لقلايات الدير في الجزء الشمالي نجد حوالي عشر حجرات وكنيسة (٢٥)، (شكل ٥٦) في قطاع عرضي لأربع حجرات من المجموعة وجد ثلاث فتحات فقط للتهوية والإضاءة، اثنان منها جهة الغرب وواحدة جهة الشرق، (شكل ٦٦) بينما روعي أن تكون هناك فتحات داخلية منفذة بعناية شديدة بين الحجرات الأربعة من أجلل توزيع الهواء والضوء، بينما في إحدى الحجرات الأخرى وضعت فتحة التهوية والإضاءة في السقف المقب، (شكل ٦٧) بحيث يرتفع عند المنتصف تقريبا مجموعة من الصفوف قبل النقابل مع الصفوف المواجهة فيتم إنشاء فتحة تهوية وإضاءة، يقابلها في الجدار الغربي للحجرة فتحة أخري تؤدي إلى حجرة أخري لأحداث توازن هوائي وتجديد مستمر. وبالطبع هذا المستوي البسيط جدا من التكيف مع ظروف البيئة والالتزام بالمستوي الروحاني المطلوب في القلاية لم يكن مستوردا من الخارج بل كان ينغذ بفطرية شديدة التأثر يمكن متابعتها في العديد من الأديرة المصرية من القرن الخامس وحتى الثامن تقريباً (٥٠).

أغلب الظن أن هناك وحدات معمارية مستقلة في تلك التجمعات، إلا أن هناك بعض الملاحظات الأخرى قد تكون أوقع لتحديد مميزات معمارية جديدة في المنطقة، فنجد أن في بعض تلك التجمعات أكثر من كنيسة، والكنيسة عبارة عن بهو مستطيل تحيطه على الجانبيسن أعمدة حائطية ملاصقة للجدران، وهذا البهو الفسيح يحتمل أن يكون متصل بحجسرات الرهبان ألتى تبدو منفذة بأحجام صغيرة ومتصلة ببعضها البعض عن طريق ممرات ضيقة (30).

وعلى السرغم من ذلك فإن الحقائر أثبتت أن العشوائية في البناء والتخبط وعدم الالسنزام بتكنسيك معين كانت سمة واضحة في الفترة المبكرة (خلال القرنين الرابع

والخسامس الميلاديين) (شكل ٦٨-٧٠)، ولكن هذا النظام خضع لقواعد بناء محددة في مسراحل توسسع وازدياد أعداد الرهبان، وبالتالي تتميز عمارتهم بالهدم والتوسع والاستبدال، حيث نجد أن بناء القلاية في مرحلة متقدمة تقريبا في القرنين السادس والسابع الميلاديين في كاليا قد أختلف وتطور عن عمارتها في القرنين الرابع والخامس، بسل أنسه أيضما أحتفظ بسمات خاصة تختلف في مفهومها عن أديرة سقارة وباويط، ويحتمل أن يكون قد ازدادت ترفيهيا بعض الشيء فقد أصبحت القلاية عبارة عن منزل صسفير مستكامل بسه حجرات النوم منفصلة للرهبان، وأضيف إليه حجرة مغلقة هي المحبسة (التعبد الانفرادي للراهب الجديد) بالإضافة إلى مخازن للغلال ومطبخ وغرفة استقبال توضع في مكان بعيد عن تجمع حجرات القلاية.

وقهد ذهب بعض العلماء إلى أن المساحات الواسعة لقلايات كاليا تؤكد أنها منعزلة عين بعضها، وهذا التأكيد يؤدي إلى وجود كنيسة منفصلة لمجموعة من الحجرات المحدودة، وهو الأمر الذي يزيد من انعزال رهبان تلك القلابة الجماعية عن جيرانهم. هذا المفهوم قد دعمته أيضاً المصادر الرهبانية بأنه في كاليا يمكن مشاهدة قلايات خاصية بالرهبان منفصلة عن بعضهم البعض (٥٥)، وهو ما يذهب بنا إلى اعتبار أن قلايات كاليا تعد نموذجاً للرهبنة المتوحدة، على الرغم من تجمع عدد من الرهبان في قلاية كبيرة واحدة، ولكنهم خاضعون لسلطة واحدة خاصة بالأب الروحي، وهو يختلف عين مفهوم التجمعات في Coenobites في الأديرة الباخومية أو أديرة شنودة والذين كانوا يعيشون بين سلطة دينية تعتمد على مقومات العقيدة الرهبانية المعتادة، وسلطة أخرى أكثر قوة وتأثير خاضعة لملاب أو للراهب الأكبر (الزعيم) الذي وصل الأمر في الأديسرة الباخومية إلى انتخابه وخضوعه للعديد من الأمور السياسية-الدينية، وبالتالي صار الرهبان هنا يفتقدون إلى حرية التعامل مع الآخرين، وكانوا خاضعين دائما لسلطة قسائدهم وهسو أهسم مسا يمكسن إدراكه في مناقشة العمارة القبطية التي خضعت بكل عناصرها للحدود الدينية في ممارسة العقيدة برؤية محلية خالصة، وحدود معمارية لها سمات خاصمة تعتفق مع البيئة والموروث الثقافي، وهي في نفس الوقت قادرة على التطور والتكيف والتغلب على مشكلاتها لمعرفتهم بأدوات صنعها وتطورها.

مراجع الفصل الثانى

العناصر المحلية في العمارة المسيحية المبكرة في مصر

(١) حول معالم العمارة المسيحية المبكرة في مصر راجع:

P. Grossmann, Christliche Architektur in Ägypten, University of Karslruhe, (2001), 7-17; N. H.Henin & M. Wuttmann, Kellia l'ermitage Copte QR 195, IFAO, le Caire, (2000),5-8; A. Martin, Les Premiers siecles du Christiansme a Alexandrie, Rev., Et. 30, (1984), 30-37.; S. Favre, L'architecture des ermitages, in Dossiers Histoire et Archeologie, 133. (1988)29 ff; P. Ballet M. Picon, Recherches préliminaires sur les origines de la céramique des Kellia (Egypte). Importations et productions égyptiennes, CCE 1, (1987),17-48; F. Deichmann, Zum Altägyptischen in der Koptischen Baukunts, M.D.A.I.K., 8, (1938).30-35ff.; P., Grossmann, Early Christian Architecture in the Nile Valley in (Coptic Art Culture). Cairo, (1990)3-16.; H. Severin, Fühchristliche Skulptur und Malerei in Ägypten, PKG, Suppl., I, Beat Bernk, SF CH. Frunk Fort, (1977). pp.23-30.; B. Kotting, Der Frühchristliche Reliquienkult und die Bestattung in Kirchengaude, Köln, (1965),26-26.; C.M. Kaufmann. Die Menasstadt und des Nationiheleiligtum der altchristlichen Ägypter in der West – aleandrinischen Wüste, 1.1 (1910)35-44. P.Grossmann, Abou Mina, Neunter Vorläufiger Bericht, Kampagnen, (1977), MDAIK, 36 (1980), 220-240.; H. Leclerca. DCAL., To.2.Cols.,203-250.; J.Cledat, Le Monastere De La Necroppole De About, Vol. 11, MIFAO, Tom.XII, 21ff.; J. Maspero, & E. Diroten, Fouilles Executees A Baouit, MIFAO., Le Caire, (1932) Tom.LIX, 1-2 ff; A.Guillaumont, Kellia I, Kom 219, Fouilles executees en (1964 et 1965) sous La Direction Fr. Dumas et, A. Guillaumont, Le Caire, (1969), 1-15.; A. Guillaumont, Les Moines des Kellia aux IVe et Ve Siecles, Doss. Histoire et Archeologie, Cites.no.2,.6-13.; H. Bacht, Das Vermächtnis des Ursprungs II, Wurzburg. (1938).23-38.; M. V., de Villard, La Basilica Christiana in Egitto, in (Atti del. IV, Congrisso Inter. Di Archeologia Cristiana, (1938).I, (1940),291-302ff.; J. Saunerron, & J. Jacwunent, Les ermitages Chretiens du desert d'Esna II, Cairo, (1972).; E. Papaioannou, The Monastey of St. Catherine, Sinai, Sty., Catherrin's Monastery, (1980), 18 ff.; K.Weitzmann,

Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai, the Icons, Vol. I, From the Sixth to the tenth Century, Princeton, (1976),3-12, 45-52.; K. Michalowski, Polish Excavation at Faras, 1961. KUSH.X. (1963).233-256; Second Season. (1961-1962) KUSH.XI, (1963) S.233-256; Third Season. (1962-1963) KUSH. XII, (1964), S.195-207.

- (۲) ناقش العديد من العلماء تلك الصعوبات المختلفة، وان اختلفت وجهات النظر بينهم، ولعل المتكوين المعماري في مصر كان القياس الحاسم في تلك الاختلافات، فالمادة والشكل والاستخدام والأحتفاظ، والترميم والتعديل العشوائي القائم على فطرية المواطن العسادي، جميعها أمورا أسهمت في تحديد سمات تلك الصعوبات في مصدر، وعلسى الرغم من وضوح ذلك للعديد من الأثريين الغربيين، إلا أن قليلا مستهم تعساملوا مسع العمارة المصرية في العصر المسيحي المبكرة من واقع تلك الصحوبات وأخص هنا اكتشافات منطقة كاليا، ومقابر البجوات بالخارجة. حول هدذا الموضوع راجسع: محمد عبد الفتاح، الديرية والتدعيم الكنسي في مقابر السبجوات بواحسة الخارجة، المؤتمر الدولي الرابع Forum) الواحة الخارجة، المؤتمر الدولي الرابع Forum الواحة الخارجة، المؤتمر الدولي الرابع Forum)
- P. Ballet, M. Picon, Recherches préliminaires sur les origines de la céramique des Kellia (Egypte). Importations et productions égyptiennes, CCE 1, (1987),17-48; N.H.Henin & M. Wuttmann, Kellia l'ermitage Copte QR 195, IFAO, Le Caire, 2000, 5-8; P. Grossmann, Christliche Architektur in Ägypten, University of Karslruhe, 2001, 10-19.
- (٣) نساقش (مارتين) تلك المصادر الأثرية من الناحية التاريخية ورضع أسباب متعددة حسول عدم بقاء كنائس من العصر المبكر تقريبا قبل منتصف القرن الرابع، منها البناء بسالطوب اللبن، تواضع الشكل المعماري، الصراعات المذهبية، الفكر الغنوسي، وغيرها من الأسباب، راجع:

Martin, A., Les Premiers siecles du Christiansme a Alexandrie, Rev., Et, 30, (1984), 30-37.

أيضا راجع: رؤية حول جغرافية الحركة الرهبانية في الفترة المبكرة في مصر وأسباب نسزوح المسيحيين من الوادي إلى الأطراف الصحراوية شرقا وغربا، ونوعية المباني التي كانوا يقومونها في تلك الأماكن والتي عرفت فيما بعد بالأديرة الصحراوية، راجع

المقال في، محمد عبد الفتاح، المصريون والمسيحية حتى الفتح العربي، الإسكندرية، المعالمة عبد الفتاح، المصريون والمسيحية حتى الفتح العربي، الإسكندرية،

- (t) Martin, A., (1984),.32-34.
- (°) Deichmann, F., M.D.A.I.K., 8, (1938), 30-35.; Grossmann, P., (1990), pp.3-16; Frend, W.H.C., The Early Church. from the Beginnings to 461. London, 3rd ed. 1991, reprinted 1992, 14-19
 - (٦) حول تلك الاكتشافات الجديدة لعمارة الكنائس في مصر راجع:
- P. Grossmann, (2001).123-34, P. Grossmann, Recently Discovered Christian Monuments in Egypt, The fifth International Association of Coptic Studies (IACS) Washington D.C., 1992. Second Division -Coptic Archaeology, ch, 2 (UP); P.Grossmann &M.Abd el-Samie. The Eastern Basilica of Pelusium, The fifth International Association of Coptic Studies (IACS) Washington D.C., 1992. Second Division, ch, 4 (UP); Y. Hirschfeld, The early Byzantine monastery, BYZANTINISCHE ZEITSCHRIFT,94,1,2001,pp.312ff; W. Godlewski., Recent Excavations at Naglun (1988-1992), The fifth International Association of Coptic Studies (IACS) Washington D.C., 1992. Ch, 6(UP); M. von Falck. Datierungsvorschlage für die Grossfigurigen Grabstelen der Späten Kaiserzeit aus Behnasa. The fifth International Association of Coptic Studies (IACS) Washington D.C., 1992 (UP); N. H.Henin & M. Wuttmann, Kellia l'ermitage Copte QR 195, IFAO, le Caire, 2000, 5-8; Martin, A., Les Premiers siecles du Christiansme a Alexandrie, Rev., Et, 30, (1984),30-37.; P. Ballet, M. Picon, Recherches préliminaires sur les origines de la céramique des Kellia (Egypte). Importations et productions égyptiennes, CCE 1, (1987), 17-48
- (٧) راجع دراسة حديثة حول ظاهرة إضافة النيش Niches أو الحنايا في قلايات الرهبان لتحويلها إلى مقر للعبادة بالأساليب اليدوية المتواضعة، اللماذج من كاليا، N.H.Henin & M. Wuttmann, (2000), 150-195
- (٨) يمكن الرجوع إلى ظاهرة التعديل المعماري في مقابر البجوات في: محمد عبد الفستاح، الديسرية والتدعيم الكنسي في مقابر البجوات بواحة الخارجة، المؤتمر الدولي (Fourth Italo-Egyptian Forum) الواحة الخارجة، ١٩٩٨، ص ص ١٠٧-١٠٠. أيضا حول المقابر المسبحية في البجوات راجع:

Bock, W., De Materiaux Pour Servir a L'archelogie de L'Egypte Chretienne, Saint Petersboug, (1901), 7-8. Leclercq, D.C.A.L.T., Deuxiene, Paris, (1925), Cools, 58-60; Fakhry, A. The Necropolis of El-Bagawat in Karga Oasis, Cairo, (1951), 1-8,70-77,221-224.; Hauser. W. The Christian Necropolis in Kargah Osis, B.M.M.A., XXII, (1932), 38-50.; P. Grossmann, Some Observations on the Late Roman Necropolis of El-Bagawat, Cairo, (1989),402-404.

(٩) ناقش جروسمن التعديلات المعمارية الحادثة في المقبرة (١٨٠)

P. Grossmann, Some Observations on the Late Roman Necropolis of El-Bagawat, Cairo, (1989), p.402-404.

أيضا راجع بعض التعديلات الوظيفية لبعض ظواهر التعديل مثل موائد الطعام وقواعد الأمسبل خسارج المقسبرة عسند: محمد عبد الفتاح، الديرية والتدعيم الكنسي في مقابر البجوات بواحة الخارجة، المؤتمر الدولي(Fourth Italo-Egyptian Forum) الواحة الخارجة، ١٩٩٨، ص ص ص ١٠٥-١٠١.

(١٠) حــول عمــارة المبني الديني في منطقة كوم أبو جرجا المكتشف عام ١٩١١- ١٩١٢ راجع:

Ev. Breccia, Fouilles d'Abou Grirgeh, Report Sur La marche du musee Greco-Romin. (1912), pp. 12-132.P1.IX.; Leclercq, D.C.A.L.Tom,6. Coll. 1252 ff, (Kom Abou Grigeh).

(۱۱) حول مبنى علم شلتوت:

Adriani, A., Un Edifice Chretien a Alam Shaltout, Ann. Greco Romain, (1935-1939), pp. 154-157, Figs. 63-66.

(١٢) نقساش مفهسوم النظام البازيليكي فى العمارة الكنسية المسيحية بصفة عامة وفى مصر بصفة خاصة، وبوجهة نظر غربية غير مواكبة للتفاعل البيئي وأذواق المصريين وطبيعة التطور الديني للعقيدة في مصر عند:

R.P. Duncan-Jones, Length-units in Roman town planning, Britannia 11 (1980), 127-133.; John Carter, Civic and other Buildings, in I.M. Barton ed. Roman Public Buildings 1989, 41-43.; C.V. Walthew, Roman Basilicas, CLASSICS IRELAND,1995 Volume 2, University College Dublin, Ireland, 11-20; Grossmann& Severing, Op-cit. (1982),30-33. Jones,A., The Cities of the Eastern Roman Provinces, Amsterdam, (1983), pp.309ff. Grossman, Op-

cit.(1990),4-6.; J. Elsner, Imperial Rome and Christen Triumph, Oxford History of Art, Oxford, 1998, 52,192-195,227-233; Id, Art and the Roman Viewer, The Transformation of Art from the Pagan World to Christianity, Cambridge, 1995, 30-58; P. Veyne (ed.), A History of Life: From Pagan Rome To Byzantium, Cambridge,1987,353-382. M. Krause, Die Menasstadt, in (Koptisch Kunst), (1963), 131-136

(١٢) حــول مفهــوم الــربط بين النظام البازيليكي المحلى والعقائد المصرية القديمة
 لإثبات محلية العناصر المعمارية المحلية، راجع:

Kotting, B., Der Frühchristliche Reliquienkult und die Bestattung in Kirchengebäude, Köln, (1965), pp.26-26.; N.H.Henin & M. Wuttmann, Op-cit. (2000), pp.80 ff

محمد عبد الفتاح، المصريون والمسيحية، الإسكندرية ، (٢٠٠٠) ١٢٥-١٢٨.

(١٣) حول بازيليكا الأشمونيين (هرموبوليس ماجنا).

Deichmann, F., Zum Altägyptischen in der Koptischen Baukunts, M.D.A.I.K., 8, (1938),.30-35ff; D. Bailey, Ashmunein (1903), British Museum Occ. Papers, 53, (1984); Grossmann, Opcit.,(1982)8-10.; Müller, W., Koptisch Architektur, in Koptische Kunst, Christentum am Nil, Villa Hügel (1963).131-132

(١٤) حول بازيليكا الدير الأبيض، راجع:

Grossman, Mittelalterliche Langhauskuppelkirchen und verwandte Typen in Oberägypten, Glückstadt, (1982), 110-112; Müller., Opcit. 121ff

(١٥) حول التعديلات المعمارية في كنائس الأديرة الباخومية، راجع:

Müller, W., Op-cit., (1963),pp. 133-134,I.3; M.V. De Villard, La Basilica Christiana in Egitto, in (Atti del. IV, Congrisso Inter. Di Archeologia Cristiana), (1938). I, (1940) 291-302ff.

(١٦) حول كنيسة دير الأنبا أرميا في سقارة، راجع:

J. Quibell, the Monastery of Apa Jeremias, Excavations at Saqqara, Vol., 11,(11, (1908), Vol. 111, (1909), and Vol., VI. Cairo, (1912).; D.C.A.L.Tomb., 3,539-549; H. Severin & Grossmann, P. Reinigungsarbeiten im Jeremiaskloster bei Saqqara, MDAIK, 38 (1982),pp.100-124.; Grossmann, P., Mittelalterliche (1982), 28-30.

(1V) J. Quibell, the Monastery of Apa Jeremias, Excavations at Saqqara, Vol., 11 (1908)64 ff

- (1A) Deichmann, F., Zum Altägyptischen in der Koptischen Baukunts, M.D.A.I.K., 8, (1938),30-35ff; D. Bailey, Ashmunein (1903), British Museum Occ.Papers, 53, (1984); Grossmann, Opcit.,(1982), 8-10.; Müller, W., Koptisch Architektur, in Koptisch Kunst, Christentum am Nil, Villa Hügel (1963) 131-132
- (14) Grossmann, Op-cit., (1982), 112-113.
- المثلثة التي يرجع أقدمها إلى نهاية القرن الخامس الميلادي، راجع: J.B. Ward-Perkins, Studies in Roman and Early Christian Architecture, London, (1994), 447-468; R. Krautheimer, Three Christian Capitals: Topography and Politics, Berkeley and Los Angeles, (1983), 69-92;
- (Y) M.De Villard, Les Couvents Pres de Sohag, Deyr el-Abiad et Deyr el-Ahmar, Vol. II, Milan (1926), 35-45; Grossmann, Opcit.,(1982),.8-10.; M. V., de Villard, La Basilica Christiana in Egitto, in (Atti del. IV, Congrisso Inter. Di Archeologia Cristiana, (1938).I, (1940), 299 ff.
- (٢٢) حــول كنيسة أبو مينا وبصفة خاصة كنسية القبر والمؤرخة بالنصف الثاني من القـرن السادس الميلادي، راجع مقال لجروسمان حاول فيه الوصول إلى نتيجة توحي بأنه ليس هناك صلة من ناحية النطور المعماري للكنائس ذات الحنايا الثلاث والأخري ذات الأربع حنايات، ووصل دون ربط بحالة النطور إلى نتيجة أفترحها بأن الكنائس ذات الأربع حنايات ليس اختراعا مصريا بل أنها وفدت على مصر من آسيا الصغري وسوريا، راجع:
- P. Grossmann, 1980, MDAIK38, (1982), 112ff.; Ward Perkins, J, B., The Shrine of St., Menas in the Maryut, Papers of the British School at Rome, 17, (1949), 26ff.
- (٢٣) بلاحظ أن التكويس ذو الأربع حنايات في مصر فقط كان قائما على حدود مساحية مربعة الشكل أو مستطيلة بعض الشيء حسب ظروف الأرضية كما في كنيسة القسير فسى ابو مينا، بينما الأمثلة في آسيا الصغرى وسوريا كانت الكنسية مقامة على أرضية دائرية تماما، وهو ما لم نجده حتى الأن في مصر.
- P.Grossmann & M.Abd el-Samie. The Eastern Basilica of Pelusium, The fifth International Association of Coptic Studies

(IACS) Washington D.C., 1992. Second; Ch, 4 (UP); P. Grossmann, Op-cit., MDAIK, 38, (1982), 111-114

(T1) راجع هو امش (T1) و (T1)

(Yo) M.De Villard, Les Couvents Pres de Sohag, Deyr el-Abiad et Deyr el-Ahmar, Vol. II, Milan (1926), 40-45

(٢٦) هـ ناك أمـ نالة لا تـ زال تحتفظ بأصولها المعمارية وتحقق مفهوم التكيف البيئي والمستوي الاقتصادي والمناخ السياسي بعد الفتح العربي للطراز المعماري، ولعل من أهم تلك النماذج بازيليكا دير سانت كاترين التي بنيت برؤية معمارية بعيدة عن المحلية المصـرية، وكذلك بازيليكا كنيسة فرس في النوبة والتي تمثل نموذجا للعمارة المحلية على على على متعارف عليه سالفا، ولكنه لم يمنع التصورات المحلية في أن تغرض نفسـها فــي إخــراج التصور النهائي لمكان العبادة الدائم، عن تلك الأمثلة، راجع عن بازيليكا سانت كاترين:

Weitzmann, K, the Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai, The Icons, Vol. I, From the Sixth to the tenth Century, Princeton, (1976), 3-12, 45-52.

حول بازيليكا فرس النبي في النوبة (مدينة / قرية فرس).

Michalowski, K., Polish Excavation at Faras, 1961. KUSH.X.(1963) S.233-256; Second Season. (1961-1962) KUSH.XI,(1963).233-256; Third Season. (1962-1963) KUSH. XII, (1964),.195-207; Michalowski, K., Faras, Warszawa, (1974), Galleria Sztuki de Muzem Narodowe Warszawie,.5-15; Voenhof, K. R., De Kathedraal Van Faras, Phoenix XIII, 2, (1967),.78-85.

(YY)Rufinus, Hist. Monch., 5.

(YA)Palladius, Hist. Laus., 7.32.

(٢٩) حــول الرهبــنة كعقــيدة نبئت في مصر وعلاقتها بالتطور المحلي للعقيدة المسيحية فيها، راجع:

محمد عبد الفتاح السيد، المصريون والمسيحية حتى الفتح العربي ، ٢١٩ وما بعدها (٣٠) حول المقابر المصرية القديمة الوثنية التى اتخذت كمساكن لممارسة الحيارة اليومسية والطقوس الدينية، راجع: محمد عبد الفتاح السيد، المصريون والمسيحية، ٢٤٢-٢٣٥، أيضسا، محمد عبد الفتاح، حول البدايات الأولى لانتشار الجماعات

(٥١) يمكن متابعة هذا التصميم الهندسي في بناء السقوف البرميلية المقببة في بعض المباني الشعبية في تونا الحبل في حفائر هرموبوليس عام (١٩٤٠) وكذلك في مباني قلايات أديرة سوهاج.

S.Gabra, Rapport sur les fouilles d' Hermoplis oust (Touna el-Gebel), (1941), Pl, XXXIX; U. M. De Villard, Les Couvents pres de Sohag, vol. I, Milan, (1925), pl.46

(°Y) H.Henin & M. Wuttmann, , (2000), 135-139, fig. 175

(٥٣) يمفهـوم التوازن بين الأحتياجات العقائدية والبشرية والتكنيك التلقائي لهندسة بناء القلايـات أو الصـوامع الرهبانـية يعد من أهم عناصر العمارة المصرية في العصر الممديدي المبكر، حول هذا التكيف والتوازن راجع:

- S. Favre, L'architecture des ermitages, in Dossiers Histoire et Archeologie, 133. (1988)29 ff;
- (° £)H.Henin & M. Wuttmann, , (2000),40-41
- (°°) H.Henin & M. Wuttmann, 2000), 243; P. Ballet, M. Picon,(1987),17-48; F. Deichmann, M.D.A.I.K., 8, (1938).30-35ff.; P.,Grossmann,, (1990)3-16.;

الفصل الثالث التصوير الجدارى فـــى الفن القبطى

تقديم

منذ ظهور التصوير الجدارى كأحد فنون التصوير في بدايته الأولى، لم يكن فناً منفصلاً أو قائماً بذاته، ولكنه ارتبط تماماً بالعمارة كأحد عناصرها الفنية، وصار جزءاً لا يتجزأ من التصميم المعمارى منذ أقدم العصور.

ويمكن أن نتتبع المحاولات التصويرية الأولى لهذا الذوع من الغنون التى كانت تتم باستخدام ألوان معدنية وبشكل مباشر على الجدران، أو بعد مزجها بوسيط لونى لضمان شباتها على الحسائط، ثم تأخذ بعد ذلك صغة الطقوس الدينية البدائية التى تعتمد على السحر، وتعطى وظيفة أولية أو بدائية لمفهوم الصور الجدارية، ثم تدخل عملية التصدوير الجدارى مرحلة جديدة أكثر تطوراً مع منتصف الألف الرابع ق.م، حيث عرف المصدريون التقلية الصناعية لهذا الفن، واستخدموه (مارسوه) على الحوائط المبنية بالطوب اللبن والمغطاة بالملاط الطينى، ونصل بهذا إلى أقدم وأول تكنيك عرفه فن التصوير الجدارى.

بداية من هذه المرحلة، يمكن أن نرصد الارتباط الوثيق الذي تم بين فن التصوير الجدارى وبين العمارة، حيث صار استخدام اللون في العمارة حتى في أبسط صوره كطلاء الجدران أو كسوة القلباب أو الأفاريز سيؤدى إلى طبيعة خاصة للشكل المعملري، تعكس مفاهيم وأساليب خاصة بأبعاد ونسب الأماكن المحددة بالجدران والأسقف وغيرها.

تطورت استخدامات التصوير الجدارى بعد ذلك واختلفت باختلاف الزمان والمكان والمستوى الاقتصدادي والاجتماعي للجماعات البشرية، فمن مجرد تغطية بسيطة

للجدران والأسقف، إلى تصوير وحدات زخرفية بسيطة ثم معقدة، إلى تقليد العناصر الزخرفية الخاصة بالنحت أو العمارة بوسائل تصويرية، ثم تقليد الخامات الحقيقية مثل الفسيفساء والرخام والأخشاب وغيرها.

وللتصدوير في هذا المجال إمكانيات خاصة بالمقارنة بالفنون الأخرى، فهو إن افتقد القدرة على التعبير عن الأبعاد مثل العمارة، أو ليراز العمق والتجسيد مثل النحت، فإنه يمثلك القدرة على إبراز العناصر الجمالية، والجمع بين خصائص النحت والعمارة بفضل ما يملكه الفنان المصور من مهارة المتاكاة.

هكذا إذن كسان الرباط الوثيق بين فن التصوير وفن العمارة منذ عصر الكهوف وحتى عصر النهضة، وهكذا صار من غير الممكن الفصل بين التصوير الجدارى وبين العمارة، حيث صدار الأمر مسألة تركيبات متكاملة تتوارثها الحضارات عبر التاريخ.

ومثلما كانت العمارة بأشكالها وطرزها المختلفة خاضعة عبر كل العصور لتأثير الفكر الديني، فإن التصوير الجداري بدوره قد تأثر بالعقائد تأثراً بالغاً، ولعل أبلغ دليل علي ذلك أن الصور الجدارية في مصر القديمة كانت تمثل أحد أهم العناصر الدينية والعقائدية، ووصلت في بعض الأحيان إلى التصوير المثالي للمفهوم الديني المراد التعبير عنه، ومن هنا تأتي أهمية الصور الجدارية كمعيار فني وديني تنتقل عن طريق مميزات الحضارة الإنسانية سواء في صورتها المثالية أو صورتها الواقعية.

هذا وتعتمد دراسة المتصوير الجدارى على عاملين أساسين، أولهما دراسة التكنيك الصناعى للصور الجدارية والذى يتضمن نوعية الجدران والمواد المستخدمة فى تكوين الصورة الجدارية، بالإضافة إلى مواد الألوان وطبيعتها وعملية التلوين وإخراج العملية التصسويرية، أما العامل الثانى فهو اختيار الموضوع وأسلوب تنفيذه، وسوف نتناول هذيسن العامليسن بصسورة أساسية لتحديد أهمية الصورة الجدارية فى الحضارة الفنية المصور، المصرية عبر العصور.

أولاً: المواد وصناعة الفريسك في مصر

أ-الفريسك. تعريفه وأنواعه

يطلق اسم Fresco أو Fresque على نوع من التلوين أو التصوير المائى الذى ينفذ على الملاط "المونة" حديث العهد، وهذا اللفظ مشتق من اللفظ الإبطائي A Fresco السذى يعدد اختصاراً لكلمة Pittura al Fresco أى التصوير على ملاط حديث العهد (شكل ٧١).

وقد عرف تاريخ النصوير الجدارى العديد من أنواع الصور الجدارية والتي كانت تختلف باختلاف المواد المصنوعة وطرق استخدامها، ويمكن تقسيمها إلى نوعين:

أولاً: الفريسك الرطب: Fresco أو التصوير على الملاط الرطب ويعرف (بالفريسك الطازج) (أو الفريسك الحقيقي) الذي يتفاعل مباشرة مع الجدار ويكون متداخلاً عضوياً مع طبقات الأرضية الجصية له.

تُاتسياً: الغريسك الجاف Sicco Fresco وهو عكس النوع الأول، حيث تكون الأرضية والصور الملونة طبقة مستقلة لونية عن طبقات الأرضية الحائطية، وذلك بفعل المثبتات أو الوسائط اللونية مثل الغراء والصمخ وزلال البيض والشمع وغيرها.

والفريسك الحقيقي أو الرطب، هو طريقة التصوير المباشر على الملاط الرطب، حيث تستخدم معه الألوان المذابة في الماء، ولأن الملاط يتكون أساساً من الجير "القلوى" والرمل أو بودرة الرخام فإن بعض التغيرات الكيميائية تحدث في تركيبه أثناء جفافه في في في في في الماء، وبذلك جفافه في في مادة رابطة Binder تتسلل الألوان خلالها أثناء التصوير، وبذلك تصبح الألسوان جزءاً من الملاط وبالتالي جزءاً من الجدران مما يحقق لها فترة بقاء أطول.

يعد التصوير بالفريسك الرطب من أكثر الأنواع صعوبة في عملية التصوير من حيث القيود التي يفرضها أسلوبه المميز على المصور، فالمجموعة اللونية المتاحة له قلسيلة جداً كذلك المدى الزمنى المتاح لكى ينجز عمله قبل أن يجف الملاط الرطب

قصير جداً، فضلاً عن الصعوبات التي سوف نستعرضها في شرح الخطوات الأساسية لتنفيذ لوحة الفريسك الرطب.

أما الفريسك الجاف، فإنه يعد من أكثر الأشكال التصويرية استخداماً في الفن المصرى القديم، فهو غير مرتبط ارتباطاً كاملاً بالجدار مثل الفريسك الرطب، بل يمكن القول أن طبقات الجبس المتعاقبة تجعل هذاك عازلاً بين مكونات الجدار ومواد الألوان والأرضيات المصبورة عليها. ويعتمد الفريسك الجاف هنا على نوع الوسيط اللوني، وهو أسلوب مزج الألوان بواسطة مواد تكسبها ثباتاً وصلابة على الحائط الجاف وذلك لأن الليون هينا لا يتفاعل مع الحائط مثل الفريسك الرطب بل يكون طبقة مستقلة عن أرضية اللوحة. لذلك يحتاج إلى وسائل مختلفة لتثبيت هذه الألوان، وتعتبر هذه الوسائل وسائط بين الجدار وبين الألوان، حيث سميت هذه الوسائط بأسماء مختلفة من حيث نوع المادة المستخدمة.

- أ- الديستمبر ا Distempera حيث يستخدم زلال البيض وشمع العسل التثبيت هذه الألوان.
 - ب- التمبر Tempera يستخدم الغراء أو الصمغ أو الجيلاتينة أو صفار البيض.
- جــــ الكازين Casein يستخدم مسحوق من اللبن المتخثر المنزوع الدسم مع الصمغ وقد استخدم في العصور الوسطى.
- د- الشمع "الانكوستيك" Encaustic والوسميط اللونى شمع العسل وزيت الكتان أو الدمار "الورنيش".

من هنا نجد أن الفريسك الجاف يعتمد فيه الفنان على الوسيط اللوني أكثر من نوعية الأرضية المصور عليها، فأى من أنواع التصوير السابقة تعتمد في المقام الأول من حيث التنفيذ على وجود مادة لونية Pigment ومادة رابطة Binder تمكن من تثبيت المواد الملونة على السطح المصور.

ب- الحوائط وطبقة الأرضية

١ – الحوائط

بما أن الفريسك هو عبارة عن تصوير على الملاط الرطب فمن المسلم به أن عملية تنفيذه يجب أن تتم على مسطحات صلبة ذات أحجام كبيرة الحجم إما من حجر صلب أو من طوب محروق أو من الرخام أو من بعض أنواع الصخور "في المقابر المحفورة في الصخر" لذا كان من الضروري في معرفة أنواع المواد المصنوعة منها الحوائط قديماً نظراً لاختلاف سبل تنفيذ الفريسك باختلاف نوع الحائط المستخدم في البناء.

ومهما كان نسوع المادة المصنوع منها الحائط فهى فى النهاية صالحة لتحمل البياض ولكن بنسب ومقادير وأسلوب خاص لكل نوع، ففى البداية يجب أن تكون الحوائسط جافة تماماً وتخلو من الرطوبة والأملاح الجيرية، فإذا تأكد ذلك يمكن تحديد الأسلوب الأمثل لوضع طبقات البياض على الحائط.

من أهم المواد المستخدمة في بناء الحوائط كانت الأحجار الجيرية والأحجار الرملية وخاصة في مصر القديمة. في المباني الرومانية القديمة والواقعة حول بركان فيزوف كان لتأثير الطبيعة الصخرية لملارض في تلك المنطقة آثار واضحة في التكوين الجيولوجي للمواد المستخدمة في البناء، فالأحجار الجيرية في تلك المناطق متأثرة بسبعض الصخور البركانية المتداخلة في مزجها مثل صخور التف Tuf وهو حجر مسامي ينشأ من تراكم الصخور البركانية، كذلك البزولان "البرسولان" Pouzzolane وهو نوع من الصخور البركانية (صخر سيلكوني بركاني في الأصل "رملي").

ولقد كان على الغنان الروماني مئذ القدم استخدام تلك الصخور في بناء مبانيه أو استخدامها كمونسة بيسن الأحجسار كذلك كنوع من المقويات في أعمال الدهان، كما امتزجست ضمن مسواد المسلاط المخصسص لعمل لوحات الفريسك في مدن بومبي Pompeii همير كيولانسيوم Herculaneum وبوسسكريال Boscreale ونسابولي Naples.

أمسا نوع الحوائط الأكثر انتشاراً ليس في مصر فحسب بل في معظم الدول التي تتتشسر فيها الأنهسار والتربة الطينية، فهو ذلك المصنوع من الطين أو الطوب اللبن المجفف في الشمس أو الطوب المحروق.

ففى مصر القديمة منذ عهد ما قبل الأسرات استخدم الطين المجفف فى الشمس والممرزوج بسالقش وهرو طمى نيلى عادى – فى بناء مبانيهم وكسوة جدرانهم بها، والطمى النيلى يستكون من صلصال ورمل ويمتزج بهما الماء الكافى لتكوين القوام المناسب للاستعمال ومادة عضوية هى الدبال وتسمى Humus ورمل كوارنز وماء.

وتتوقف نوعية الطين على مقادير تلك المواد، ويصنع الطوب النئ "اللبن" " brick brick -" مسن مزج الطين بالتبن والقش لتقويته، ثم يجفف في الشمس وتستخدم المونة الطينسية في وصله عند البناء، أما الطوب المحروق Burnt - brick فهو نفس قوالب المحبوب المجففة في الشمس بدون قش، وتدخل في أحد الأفران فتتأكسد ويصبح لون القالسب أحمر أو بني لوجود ذرات الحديد به والتي تتأكسد بفعل وجود أكسيد الحديد ذو اللسون الأحمسر فسيكون أكثر صعلابة. كان أول استخدام للطوب المحروق في أو اخر العصر الهلينستي ولم يستعمل على نطاق واسع إلا منذ العصر الروماني.

تلك هى الحوائط وأنواعها التى استخدمت كأساس الإقامة الصور الجدارية على مسطحاتها، لذلك كان من الضرورى معرفة مكوناتها الكيميائية وأنواعها حتى يتسنى لنا تحديد نوعية الملاط وعدد طبقات كل نوع كأرضية للصورة الجدارية.

٢- الملاط

المسلاط هو استخدام أحد المواد البيئية العضوية "المستخدمة في البناء المعماري" مسئل الجير أو الجبس أو الرمل أو الطين أو بودرة الرخام أو تراب الصخور البركانية وغيرها من مواد – في تصنيع مادة سهلة الاستخدام كدهان أو معجون لتسوية الجدران حتى تكون على استعداد لتقبل الألوان.

إن دور المسلاط فسى تصوير الفريسك بالغ الأهمية، فمكوناته وطريقة تحضيره وتكسية الجدران به تحدد قيمة العمل النهائي ومدى ثباته واستمراره.

قديماً وقبل العصر البطلمي في مصر لم يستخدم الفنانون المصريون سوى نوعين مسن المسلاط ذاع صيتهما وهما ملاط الطين وملاط الجبس، حيث لم نعثر على ملاط

الجدير – الدى يستخدم فى صناعة الغريسك الرطب – على جدران المبانى القديمة. ويعلم بعض العلماء ذلك بأن مصر لم تعرف ملاط الجير إلا بعد دخول البطالمة عام ٣٣٢ ق.م، وذلك لأن عملمية إحراق الجير حتى يهيئه كملاط كانت تحتاج وقود يولد طاقة حرارية كبيرة أكثر بكثير مما يحتاجه إحراق الجبس.

ومن هنا كانت ندرة الوقود وتوافر الجبس النقى فى مصر من أهم الأسياب فى عدم استخدام الجبير كملاط مما أدى إلى عدم استخدام الفريسك الرطب وفضلوا عليه التصدوير على مسلاط الطين أو ملاط الجبس بطريقتى التمبرا أو الديستمبرا على الأرضية الجافة.

عندما جاء البطائمة إلى مصر اهتموا باستخدام الفريسك الرطب الذى اعتادوا على استخدامه في بلادهم ولديهم الخبرة في عملية إحراق الجير وفي تنفيذ الرسومات عليه وهمو رظب، كما أنهم أول من استخدموا الفريسك الرطب أيضاً ليس على ملاط الجير فحسب ولكمن على ملاط الطين بعد تغطيته بطبقة رقيقة من الجير أو الجبس السائل "قشرة" تسمى شيد أو بياض ويرسم عليه قبل أن يجف اللبن الذي يجعل قشرة البياض رطبة لفترة مناسبة حتى ينتهى الفنان من رسمه. هذه الطريقة بالرغم من انتشارها منذ العصمر المبطلمي إلا أن بعض العلماء يرجعون أصولها إلى عهد الدولة الحديثة في مصمر. شم أصمبحت بعد ذلك هي الطريقة الأساسية للكثير من اللوحات التصويرية القبطية وخاصة في الأديرة والكنائس المقامة على وادى النيل.

من هنا نجد أن هناك نوعين من الفريسك الرطب، (الأول) يسمو إلى المثالية الصناعية والتكنيك عالى المستوى وله أصوله اليونانية إلا أن انتشاره عند الرومان بدأ من القرن الثانى ق.م وحتى القرن الثالث الميلادى.

أمـــا (الثاني) فهو الفريسك الذي يمكن أن نطلق عليه اسم "الفريسك الريفي" وذلك لارتباطه بالريف المصرى والمناطق النائية وله سمات شعبية لسهولة تتفيذه وتكلفته.

هـذا النوع الأخير يعد من أقدم أنواع الفريسك بالرغم من أن استخداماته الأولى كانـت منذ العصور الحجرية كفريسك جاف ومنذ العصر الحديث كفريسك رطب، وقد عادت مرة أخرى طريقة الفريسك الرطب بعد فترة العصرين البطلمي والروماني مع بدايـة القـرن الثالث واستمرت تقريباً حتى منتصف القرن السابع الميلادي. في مصر

ويرجع ذلك لسهولة عمل فريسك ملاط الطين، فقد انتشرت في روما خلال نفس الفترة تقريسباً في العصر المسيحي المبكر، حيث تدلنا المقابر المسيحية الرومانية المبكرة في روما على صور جدارية مكونة من طبقة طينية ممزوجة بالجير والرمل ويطلق على هذا المزيج اسم الكوب Cob عليه طبقة "قشرة" بياض من الجير ومصور عليها مناظر دينية مسيحية.

لــذا ســوف ينصب اهتمامنا على هذين اللوعين وسبل تنفيذهما على الحوائط لإتمام عملية التصوير الجدارى.

٣- طبقة الأرضية الجصية

أجمع معظم علماء التصوير الجدارى على أن هناك عنصرين لتحديد طبيعة الفريسك الرطب قديماً.....أولاً: طبقة الأرضية "الجص" "البلاستر" ويطلق عليه Opus Albarium Tectores. ثانياً: الألوان التي ترسم على السطح الطازج ويطلق عليها Pictor - Ζωγραφοσ.

بالنسبة لطبقة الملاط أو البلاستر الجصى فهى تتطلب معاجلة خاصة وحقيقية فى تنفيذ الطيريقة المثالية مسنها، وقيد قدم لنا كل من بلينيوس Plinius وفتروفيوس Vitruvius تلك الطريقة المثالية لعمل وتنفيذ الفريسك قديماً.

فقد أشار بلينيوس إلى أن جدران المبانى المزينة تأخذ ثلاث طبقات، الأولى من الجسص ومسحوق صخور البرسولان، والثانية من الجس وبودرة الرخام، والثالثة من الجص ومزيج سائل من الجس وبودرة الرخام. ومادة الجس عند بلينيوس مكونة من الجير والقليل من الجبس.

أما فتروفيوس فقد كان مهندساً معمارياً في الأصل لذا لابد أن تكون معلوماته شبه مؤكدة، إلا أنها أثارت العديد من التساؤلات حول صعوبة تنفيذها وعدم وجود دليل أنسرى واضسح يؤكد هذه الطريقة. فيذكر فتروفيوس أن عدد الطبقات اللازمة لصناعة البلاسستر تستكون من ست طبقات، ثلاث منها من الجص والبرسولان والرمل توضع الطبقات فوق بعضها قبل أن تجف التي قبلها تماماً ويطلق عليها اسم الاندماج الرملي. حيث تستكون من الجبس وتراب الأحجار الرسوبية أو البركانية والرمل وهي مانعة لوصول الرطوبة وتكوين الأملاح التي نفسد طبقة الستكو ثم هناك ثلاث طبقات أخرى

من الجس الممسزوج مسبقاً لفترة طويلة ببودرة الرخام والقليل من الجبس والجير ويطلق عليه اسم الأسمنت الرخامي Opus murarium ثم يصور على الطبقة الأخيرة وهي لا تزال رطبة.

وقد اعترض بعض العلماء على ما جاء لدى فتروفيوس فى مبالغته لعدد الطبقات فسوق الحائط، وبصدغة خاصة الطبقات الثلاث الأولى، والتى لابد أن تكون متماسكة تماماً، ويجدب الانتظار حتى تجف وليس قبل جفافها كما ذكر فتروفيوس. ونقدم هنا رؤية حدول أسلوب تنفيذ لوحات بومبى وما ورد عند العلماء فى تحديد عدد طبقات الملاط ومقار نتها بما جاء عند فتروفيوس وبلينيوس.

أشار ماو Mau إلى أن الصور الجدارية لمدينة بومبى تتكون من سبع طبقات أى أنه أضاف طبقة اللون للأرضية، ووفقاً لما أشار إليه فتروفيوس ثلاثة طبقات من الجير والرمل وتراب التف أو البرسولان، وثلاث طبقات من الأسمنت الرخامي في حين أشار R. Etienne أن صسور بومسبى الجدارية على سبيل المثال تتكون عموماً من طبقة سسمكها تستراوح ما بين ٣: ٥ سم من خليط الجير والرمل يصعب تحديد ما إن كانت طبقة واحدة أو ثلاث طبقات، ويضاف إليها طبقة رفيعة جداً من الرمل الناعم، أما الطبقة الأخيرة الأرضية المصور عليها فهي من الجير ونسبة قليلة جداً من بودرة السرخام يستراوح سمكها ما بين ١٠،٠ – ٥،٠ سم وهي الطبقة التي يكون عليها المنظر المسراد تصويره. ومن هنا يرى Etienne أن الحوائط تتكون ثلاث طبقات مؤيداً رأى بلينيوس السابق.

إلا أن أوجوستى S. Augusti يؤكد أنه يجب أن نقسم ملاط الأرضية إلى طبقتين فقسط وخاصة أن هناك تفاعلات واندماجات كيمائية تحدث فى الثلاث طبقات الأولى، تجعل منها طبقة واحدة يصعب تحديد عددها، ففى فيلا فارنسينا - The Farnesina تجعل منها طبقة واحدة يصعب تحديد عددها، ففى فيلا فارنسينا - Villa كانست الطبقات الثلاث الأولى مكونة من مزيج من الجير والرمل والرمل والبرسولان، والثانية وفى منزل ليفيا apulus مكونة من مزيج من الجير والرمل وتراب البرسولان، والثانية من الجير والرمل وبودرة الرخام، ويضاف عليها طبقة الأرضية المصور عليها وهو بذلك يؤيد آراء بلينيوس.

اتجــه مــورا Mora لتأيــيد فتروفــيوس فــى عدد الطبقات، فهو يشير إلى أن فتروفــيوس قــد نصح بهذا التكنيك لأكثر من غرض، أهمها إيجاد جزء صلب يحمى الرســومات مــن الــرطوية وتكوين الأملاح وتشقق الجدران مكون من ثلاث طبقات تحتوى على تراب الصخور البركانية "التف أو البرسولان" الكافى لمنع تسرب الرطوبة وتكوين الأملاح، ثم هناك جزء ثانى خارجى مكون من ثلاث طبقات أخرى وهى التى تحمــى طــبقة الألوان وتمتص أكبر قدر ممكن من اللون حتى تعطى له استمرارية مع مــرور الزمن وحتى لا تتأثر بالعوامل الجوية. وتلك النظرية ربما لم يدركها بلينيوس عندما وصف مشاهدته على أنها ثلاث طبقات نظراً لاندماج طبقات فتروفيوس بعد فترة حفافها.

لكن هنا استمرت استخدام طريقة فتروفيوس في صناعة الفريسك؟ اتفق لينج Ling والسيج Alleg، في أن معظم الحوائط المصور عليها الفريسك والتي ترجع إلى الفنترة منذ نهايسة القرن الثاني ق.م وحتى منتصف القرن الثاني الميلادي في روما وبومني وغيرها من المدن الإيطالية، كانت تحتوي على ثلاث طبقات في الشكل العام يصعب تحديد عددها الأصلى نظراً للتفاعلات التي تحدث عبر الزمن لتلك الطبقات، لذا يصعب تأكيد ما ذكره فتروفيوس لعدم وجود دليل مادي لهذه الطبقات الست. كذلك اتفق لينج والسيج علسي صحة عرض فتروفيوس لمكونات الطبقات، وهي بالفعل تتفق مع بعض المكونات التي اكتشفت في العديد من الصور الجدارية في المدن الرومانية.

من خلل استعراضنا لوصف فتروفيوس نجده قد حاول تفادى عامل الرطوبة النسبية فى المدن الإيطالية، فقد جاءت نظرية الطبقات الست المتتالية حتى يتفادى تأثير السرطوبة على اللوحات الملونة، فتعدد الطبقات يترك الفرصة لتراب الصخور فى امتصاص وعرل كمية الرطوبة المخزون فى الجدران، وقبل جفافها مباشرة تضاف الطبقة التاليية فتقلل من ترشيح الرطوبة وكذلك الأملاح الجيرية المتكونة على سطح الجدران.

كما تحدث فتروف يوس عن عمل الفريسك داخل البانوهات المحددة بالبوص السيوناني Harundinis Graecae، وقد وجد أن هذا النوع من البوص يمنع تسرب الرطوبة داخل الإطار المحدد والذي غالباً ما كان يصور بداخله منظر تصويري. ولكن

من أهم الأسباب التى تؤيد نظرية فتروفيوس وتشير إلى حد ما باستخدام طريقته خلال القسرن الثانى الميلادى، ما عثر عليه دونرفان ريختر ووالبرت ; D. Van Richter فلا المالاتين في روما، حيث عثروا Wilpert فسى حفائر قصر الأباطرة المكتشفة على نل البلاتين في روما، حيث عثروا على مسامير معدنية عالباً من الحديد كانت توضع لتثبيت تلك الطبقات من الستكو على الحوائط والتي ربما كانت تسقط بسبب الأحمال الزائدة على سطح الصخر، ولكن كيف يثبت طبقة من الملاط بواسطة مسامير من المعدن، يرى والبرت بعد دراسة مستفيضة لنوعية المسامير وما عثر عليه من أدوات في معظم المقابر المسيحية تخصى فناني تلك المقابسر، أن هذه المسامير تسند ألواح خشبية هي التي كانت نقوم بمنع سقوط الطبقة المسامير أن هذه المسامير تسند ألواح خشبية هي التي كانت نقوم بمنع سقوط الطبقة السطوح الحجسرية الستى يمكسن تثبيت تلك المسامير أو الخوابير "خابور حديد" في السطوح الحجسرية السخوية في بومبي والمدن المجاورة لبركان فيزوف، فيرى والبرت أنه من الصعب استخدام هذه الطريقة نظراً لطبيعة الصخور الرسوبية الضعيفة والتي بئيت بها معظم جدران مباني تلك المنطقة.

ومن ثم أشار أيضاً إلى أن فنانى القرن الثانى الميلادى تفادياً لصعوبة تتفيذ طريقة فتروفيوس ابتكروا تكنيكاً جديداً من مادة الله Cob (وهى الطبقة الطينية الممزوجة بالجير والرمل) الخفيفة فوق سطح الصخر مباشرة، ثم يضاف إليها ثلاث طبقات رفيعة من منزيج الجير وبودرة الرخام في صورة سائلة، وهذه الطريقة شاع استخدامها في المقابر الرومانية المسيحية المبكرة،

عموماً، فإن الأراء تتضارب حول تحديد عدد الطبقات المستخدمة في الصور الجدارية، وخاصة الاختلافات في تحديد هوية تلك الطبقات في الفريسك الروماني في بومبي والمدن المجاورة لها، ولكن في النهاية يمكن أن نؤكد من خلال ما سبق أن فتروفيوس قد نصبح بالطبقات الست وأنها أخذت في التدهور لصعوبة تنفيذها إلى أن وصلت إلى طبقتين أيضاً في مباني بومبي، ففي منزل سالوست Sallust والذي عاصر فيترة الطسراز الأول والثاني لطرز بومبي خلال الفترة من منتصف القرن الأول قرم وحتى منتصف القرن الأول الميلادي، استخدمت طبقتان يتراوح سمكهما معاً ما بين ٢: سم من حدود الجدار وحتى سطح الصورة. ومع ظهور المقابر السردابية المسيحية

في روميا أخذ هذا السمك في التدهور منذ بداية القرن الثاني الميلادي حيث نلاحظ وجود طبقتين ذات سمك يتراوح ما بين 1: 1,0 سم في المسطحات الكبيرة، واستمرت هذه الطريقة حتى منتصف القرن الثالث الميلادي، وعلى سبيل المثال معظم الصور الرئيسية في المقابر Pretextet, sts Pierre et Marcellin، استخدم الفنان طبقتين من الجص، وفي مخبأ القديس جنيفير Janvier استخدم الفنان طبقتين ثم أضاف إليها طبقة أخرى كأرضية لونية.

وقد وجد أن الطبقة الأولى كانت لا توضع مباشرة على الصخر (نظراً لأن معظم المقابر الرومانية والمخبأ المكتشف في روما محفورة في الصخر في العصر المسيحي المسبكر) بل كان يزود الصخر من نوع Tuf بطبقة من الأسمنت الرخامي opus حتى تكون الجدران قابلة وقادرة على تحمل سمك وثقل الطبقتين.

من هذا وقبل منتصف القرن الثالث الميلادي لم يعرف الرومان استخدام الفريسك ذي الطبقة الواحدة، وهذا دليل واضح لتأريخ الفريسك ولتحديد عمر الرسومات التي عثر عليها في المقابر المسيحية الرومانية، ذلك لأنه بعد القرن الثالث الميلادي استخدم الفنان طبقة واحدة لفترة طويلة حتى منتصف القرن السادس الميلادي تقريباً، هذه الطبقة كانت نتغير مكوناتها من فترة إلى أخرى، فمع بداية القرن الرابع الميلادي كانت مكونة من مريج Cob الطيني وعليه قشرة جيرية واحدة أو ائتان، وخلال القرن الخامس والسادس المسيلادي فسي بعض الصور الهامة في المقابر الرئيسية وبعض الكنائس استخدمت مونة مكونة من جص مع بودرة الرخام أو تراب البرسولان ثم يدهن سطحها بالجير الأبيض ويلون مباشرة قبل أن تجف، ولدينا نماذج عديدة أشهرها ما عثر عليه بالجير الأبيض ويلون مباشرة قبل أن تجف، ولدينا نماذج عديدة أشهرها ما عثر عليه كن مقابر Via Latina Domitille, Priscilla, Callixtus.

وفى مصر فضل الفنان استخدام تلك الطبقة الواحدة فى صناعة الفريسك الرطب الأسهل استعمالاً والأوفر تكاليفاً والمسمى بالفريسك الريفى، وذلك فى العصر المسيحى. قسبل ذلك عثر على بعض اللوحات القليلة جداً والمصورة فى بعض مقابر الإسكندرية مسئل مصطفى كسامل والورديان وكوم الشقافة، وأيضاً فى مقابر تونا الجبل ومقابر المروقة بالواحات الداخلة وأيضاً الصور المكتشفة فى معبد كرانيس بالفيوم، كلها ترجع

إلى العصمر الروماني اختلفت فيها سمك الطبقة والذي كان يتزاوح ما بين 1: ٢ سم ومكوناتها عبارة عن رمل ناعم وجير وقليل من الجبس.

أما الفريسك الريفى الذى استخدم كطبقة واحدة للطين الممزوج عادة بالنبن فتعمل عجينة "دهاكة"، ثم تفرد بواسطة (المسطرين) على السطح الجدارى الذى غالباً كان مصنوعاً من قوالب الأجر والأحجار الجيرية أو الرملية، ثم توضع عليها طبقة خفيفة من الجير الأبيض وعليها طبقة أخرى من الجير الممزوج بقليل من الجبس أو الرمل السناعم حتى يكون سمكها ما بين ٣٠٠-٥، سم تقريباً، ثم تبدأ عملية التصوير قبل أن يجف الطين.

نجد أن تلك الطريقة قد شاع استخدامها في مصر منذ نهاية القرن الثاني الميلادي تقريباً وحستي منتصف القرن السابع الميلادي كأحد الأساليب الغنية للتصوير القبطي، ومسن أمثلة ذلك معظم التطبيقات التي تناولناها في الدراسة وأخص منها صور باويط وديسر أرميا بسقارة، ومقابر البجوات وكاليا والنوبة، هذا وهناك طريقة أخرى كانت تستخدم على الواجهات الحجرية بأن يوضع على الحائط طبقة مكونة من مزيج من الجير أو الجبس مع الرمل بنسب متفاوتة وإن غلب عليها الرمل، بحيث لا يزيد سمكها عن ٥٠٠ سم يليها طبقة من الجير والرمل الناعم لا يزيد سمكها عن ٢٠٠، سم ثم تدهن الواجهة بالجير الأبيض قبل أن تجف الطبقة السابقة تماماً ويصور عليها وهي لا تزال رطبة إلى حد ما. ولدينا أمثلة من سقارة وكوم أبوجرجا، ومن أديرة أبو مقار بوادي النطرون والانبا أنطونيوس بالبحر الأحمر وكنيسة فرس بالنوبة وأديرة اسنا وسوهاج.

ويذكر فان مورسيل Van Moorsel أن هذه الطريقة كانت شائعة على الواجهات المسطحة كبيرة الحجم والمعرضة للأجواء الخارجية، وإن كان استخدامها في تصوير الحنايا لم يكن منتشرة لصعوبة وضع الطبقتين على السطوح المنحنية.

عموماً فإن الفريسك في مصر قد استخدم لصناعته ثلاث طرق على مدار العصور وحتى الفن القبطى.

أ- طُــبقة سميكة من المونة إما من الجبس أو الجير أو طمى النيل مع إضافة الرمل أو النين للنقوية.

ب- طبقة رقيقة ملساء للرسم من الجبس وعليها طبقة رقيقة من الجبس الممزوج بالغراء (الشيد).

جـــ فى العصر القبطى استخدم الفنان الطريقة الأولى والثانية معاً، وفى بلاد النوبة وعلى واجهات وجدران المبانى والمعابد القديمة اكتفى الفنان القبطى خلال القرن السادس بطلاء الجدران بطبقة رقيقة من الجير الأبيض يعاد عليها أكثر من مرة ثم يرسم عليها قبل أن تجف.

وقد نعزى اختلاف وتنوع طرق تنفيذ لوحات الفريسك إلى الظروف الاقتصادية الستى تحدد تكلفة العمل الفنى في مجمله، بجانب عوامل أخرى كظروف اجتماعية وسياسية وبيئية، حيث أثرت البيئة على سبيل المثال في إنجاز الصور الجدارية للأديرة الصحر اوية، وهي تختلف من حيث مكوناتها العضوية عن اللوحات المقامة على وادى النسيل والتي عثر عليها بالقرب من الإسكندرية أو لوحات كنائس مصر القديمة أو بلاد السنوبة، فتأثير البيستة عامل مميز لفريسك الفن القبطى ليس من ناحية التكنيك الفنى فحسب بل من حيث عنصر الأسلوب الفني والموضوعات المصورة.

جـ- أدوات الفريسك

الأدوات الأساسية التي اعتاد عاملو الملاط استخدامها في صناعة لوحات الفريسك كانت مشابهة جداً لتلك التي يستخدمها أمثالهم في العصر الحديث. فالمسطرين التعلق وكذلك ممسحة التتعيم والصقل Liaculum هما الشكلان الأساسيان اللذين انبثق عنهما أشكال أخرى معينة ومربعة ومستقيمة الشكل وكلها مصنوعة من المعدن وأيديها من الخشب.

هذا وقد تم العثور على تلك الأدوات فى مدينة بومبى وكذلك فى المقابر الرومانية التى عثر عليها فى فرنسا وألمانيا مع بعض أدوات البناء الأخرى، وقد نقل لينج صورة مصورة من كتاب لــ H. Blummer تصور عامل ملاط رومانى يقوم بصقل الحائط قصبل الطـــلاء ويمسك بالأداة Liaculum وقد عثر على تلك الصورة فى أحد المنازل الرومانية فى مدينة بومبى ولكنها منقودة الآن.

من الأدوات التي يجب توافرها أكواب وأوانٍ صغيرة للألوان يستخدمها الفنان، ففي مستحف فرانكفورت بألمانيا مجموعة كبيرة من الأواني والأكواب الفخارية التي السيتخدمها فسنان المقابسر الرومانية في منطقتي - Nida Heddernheim, Herne الغربسية، وهي تتكون من أكواب صغيرة لخلط الألوان ومسارج لتسخين سكاكين خاصة تستخدم في الألوان المثبتة بالحرارة، وأوان كبيرة لخلط كميات كبيرة من الألوان أو لتخمير الألوان الجيرية.

فى متحف نابولى لوحة جدارية ترجع إلى منتصف القرن الأول الميلادى وهى تصور رساماً أثناء عمل لوحة جدارية. وقد نجده جالساً فوق كرسى دائرى وبجانبه صندوق أطلق عليه اسم صندوق الفنان Paint box وهو يحتوى على معدات خاصة بالعمل الفنى المصور.

واستطاع لينج وديفى نقل هذا لصندوق وتوضيحه تخطيطاً، فهو صندوق مستطيل الشكل يحتوى مع عدد من الأدراج تفتح من أعلى فسرت على أنها مخصصة لوضع الأوانى والأكواب التي تحتوى على الألوان، بالإضافة لمكان مخصص مسطح لتحضير اللهون قه للطهون قه مكان لتعليق أداة خشبية تسمى "بروة" خاصة بتسوية الألوان السزائدة وامتصاصها وصقل الصورة بعد تلوينها، مع بعض الملاعق الخاصة بعملية الخليط وكذا سكاكين التسوية وتحديد اللون على السطح، وقد ذكر لينج أنه عثر على بعض هذه الأدوات وأجزاء من الصندوق الخشبي للرسام في أحد المقابر الرومانية في فرنسا.

أما عن الفراجين أو الفرش، فقد كانت من أهم الأدوات المستعملة في تنفيذ اللوحات الجدارية، وكانت تصنع عن الألياف النباتية، غير أن هناك فرش عثر عليها في مصر من الألياف الحيوانية، وقد أشار لوكاس Lucas إلى نوع من الفرش يتكون مسن حزم من ألياف النخيل، وأخرى من ألياف نبات الحلفاء أو من نبات البوص، هذا وقد أشار "ايدجر" Edgar إلى أنه قد عثر في مقابر الفيوم على نوع من الفرشاة من نبات يطلق عليه اسم (الأسلة)، وقد أكد شور Shore أنه نوع من الفرشاة ذات الألياف الصلبة تستخدم في التصوير بالشمع في صور البورتريهات الشخصية.

د- الألوان: مصادرها وصناعتها قديماً

ذكرنا فيما سبق أن صناعة الغريسك المصورة بالغريسك تعتمد على الملاط كأرضية تصبويرية، وتعتمد على اللون الذي يعبر عن ماهية الصورة المصورة بالغريسك، وسوف نتحدث الآن عن مصادر تلك الألوان وطرق تحضيرها وصناعتها في العصبر القديم في مصبر والتطور الذي طرأ عليها خلال العصور البطلمية والرومانية وحستي العصبر المسيحي وفقاً للمصادر القديمة وكذلك لبعض التحاليل الكيميائية، أو مسا ذكر عن الألوان من خلال البرديات أو أقوال عابرة لبعض الكتاب القدامي وغيرها من المعلومات الموتقة حول تلك الألوان.

الألوان Pictor ، Ζωγραφος المستخدمة في صناعة وتصوير الغريسك هي إما أن تكون مأخوذة من مصادر طبيعية سواء كانت مصادر معدنية أو نباتية، أو أنها مواد مصدنعة يلزم لإنتاج كميات كبيرة منها إجراء بعض العمليات الصناعية والتي تعتمد على الخلط اللوني أو تجهيز اللون قبل استخدامه.

كانست السبداية اللونسية عسند الإنسان الحجرى مع اللون الأبيض على الأسقف والجدران الطينية الحمراء والتي كان يرش فوقها بعد رسمها الجير أو الجبس الأبيض لإظهار الرسم المسراد تصويره. وكانت مصادر اللون الأبيض من الجبال الحجرية البيضاء وهسى إما من الجبس (كبريتات الكالسيوم) أو من الحجر الجيرى (كربونات الكالسيوم) وهما المصدران الأساسيان لللون الأبيض منذ عصر ما قبل الأسرات في مصر.

في حين ذكر فتروفيوس أن اللون لأبيض المستخدم في الصور الجدارية بالمدن الرومانية من نوعين هما أبيض بارايتونيوم Paraetonium وأبيض ميلان Melian الرومانية من الحبس الأبيض الناصع. كذلك أشار راسل Russell إلى أن اللون الأبيض السدى الستخدم في العصرين اليوناني والروماني في مصر في منطقة الفيوم كان من الحبس، وأن المادة الحبسية فيه كبريتات الكالسيوم المائية التي كانت تحضر في كميات صغيرة تحرق ويضاف إليها الماء وتترك لتجف على شكل أقراص في الشمس.

قد أجمع معظم علماء الآثار على أن اللون الأبيض الذى استخدم في مصر بكثرة في العملسية اللونية كان في العصور الفرعونية مسحوق الجبس (كبريتات الكالسيوم) نظراً لسهولة التعامل معه من قبل المصريين، وفي العصر البطلمي الروماني شاع استخدام كربونات الكالسيوم المائية (الجير) نظراً لمعرفة اليونانيين بطريقة احتراقه وتعودهم على استخدامه بعد حرقه وصنع أقراص منه تستخدم كمادة لونية.

أما عن اللون الأسود فقد أشار فتروفيوس أن فنانى الرومان استخدموا لونا أسود ناتجاً من المادة الملونة السوداء "السناج" الناتجة من احتراق الأفران حيث كانت تجمع ويعاد سحقها مرة أخرى ثم تستخدم للتلوين بعد إضافة مادة غروية إليها وهى الغراء حتى تعمل على تثبيت اللون على الحوائط أثناء وبعد تصويره. وتكاد تكون المادة الملونة السوداء دائماً كربوناً في صورة سناج أفران، أو فحم محترق، أو نتاج احتراق الأخشاب، وقد أشار ليروى Leroy إلى أن المادة السوداء التي استخدمت في تصوير جدران مقابر الأسرة التاسعة عشرة الفرعونية كانت بعد تحليلها عبارة عن فحم خشب مسحوق مضاف إليه مادة الغراء.

بينما يذهب سبيرل Spurrell إلى أن المصريين منذ عصر الأسرة الثانية عشرة كانوا يستخدمون مادة لونية سوداء من مركب أسود اللون لمعدن المنجنيز أطلق عليه اسم البيروليوزيت Pyrolusito، وقد أكد بترى Petrie ذلك بعد أن عثر على آثار تلك المادة في الصور الجدارية لمقابر بنى حسن بعد تحليل اللون الأسود المستخدم، في حين نجد إشارة عند شور Shore بعد تحليله لعينات لونية سوداء لبعض البورتريهات المنفذة بأسلوب التمبرا من الفيوم والتي تعود إلى القرن الثاني والثالث الميلادي. كان اللون الأسود يحضر إما من الكربون أو الفحم في صور مسحوق أو من السناج.

من هنا نجد أننا أمام مصادر ثلاثة للون الأسود، الأول مادته من السناج المتخلف من رماد الأوعية والمصابيح عند حرقها، الثانى من الفحم الخشبى أو النباتى المسحوق، والثالث من أكسيد المنجنيز المسمى بالبيروليوزيت، وإن كان من المرجح أن النوع الأخير من الصعب استخدامه فى الفريسك الرطب لصعوبة مزجه بالماء على الأرضية القلوية.

عن الألوان ذات الطبيعة الحمراء اللون، فهى من أكثر الأنواع المتوفرة والتى ثار حـول تصنيفها جدل كبير نظراً لتشابه الدرجات اللونية بين المواد وبعضها حيث تكون درجة النفاوت اللونى بين مادتين بسيط جداً بعد جفاف اللون إلا أنها تختلف بعد تحليلها، لما بها من نسبة دهنية أو زينية تساعد الباحث إلى حد ما فى تحديد أنواعها، ولنبدا بفتروفيوس الدى يذكر عن اللون الأحمر الأوكر (ريوبريكا) Rubricae red المناطق المطلة على البحر Ocher أنه أحسن الأنواع اللونية وأنه ينتشر فى بعض المناطق المطلة على البحر المتوسط، إلا أنه حدد بعض أنواعه ومنها نوع السيئوبي من بونتيس Sinopein pontus وكذلك المغرة الحمراء المنتجة من مصر ومن أسبانيا. وقد أشار إلى أن الرومان قد أحضروا هذا اللون من الاثينيين قبل عام ١٦٧ ق.م.

أما بلينيوس أيضاً فيذكر أن الرومان قد استخدموا المغرة الحمراء المستوردة من مصر في عملية التلوين إلا أنه لم يذكر مصدرها الأصلى.

وقد أكد أوجوستى Augusti أن معظم الألوان الحمراء التى استخدمت فى صور بومبى كانت من الأحمر الأوكر ومن المغرة الحمراء، إلا أنه أكد أن مصادر هذا اللون للم تكسن مسن الأراضسي الرومانية وأنه يرجح أراء فتروفيوس وبلينيوس على أنها مستوردة مسن مصر والشام وساحل آسيا الصغرى وهي طفلة ذات لون أحمر تسمى هيماتيتا كانت تستورد أساساً من مصر.

وعلى ذلك نجد أن مصدر اللون الأحمر الأساسي في مصر القديمة كان المغرة المحمسراء والستى كانت تستخرج في الأصل من أكاسيد الحديد الطبيعي، والمنتشرة في الأرض المصرية بوفرة كبيرة.

والمغرة الحمراء أحياناً وتسمى هيماتيت غير متبلور، ولكن هذاك أنواع أخرى مسن اللون الأحمر، فقد أشار "ديوسكوريدس" أن المغرة الحمراء الآتية من مصر تعتبر مسن أفضل أنواع المغرة لديهم، مما يؤكد وجود أنواع أخرى من اللون الأحمر متداولة فسى العالم القديم من مصر وغيرها. فقد ذكر "سبيرل" أن هناك مغرة حمراء ذات لون أحمر مخلوط بمادة كبريتات الكالسيوم يرجع أقدم مثال لها إلى عهد الأسرة الثانية عشر والثامنة عشرة، والاختلاف بينهما بسيط جداً يلاحظ في الدرجة اللونية، ففي الأولى باهستة إلى حد ما لوجود كبريتات الكالسيوم البيضاء، والثانية داكنة إلى حد ما لوجود

ذرات الحديد، أما "راسل" فيشير لوجود نوعين أساسيين للمغرة الحمراء فى العصور الفرعوينة سميت أحدهما اسم Sinopis والثانية Rubric، وهما الاسمان اللذان أشار السيهما فتروفيوس فيما سبق، ويذكر "لوكاس" أنه قد عثر على نوع جديد من المغرة الحميراء قاتمية الليون فى موقعين بالقرب من أسوان وكذلك فى الواحات الخارجة بالصحراء الغربية.

هــذا وقد نجد خلال العصرين اليوناني والروماني أنه قد ظهر لون أحمر صارب السي اللــون الرمادى (الأبيض) يطلق عليه اسم Κινναβαρι «Minium ، وقد أشار "راسل" أن هذا اللون ليس مركباً بل هو صورته الطبيعية وأنه واقد إلى مصر وقد عثر على آثاره في مدينة هوارة في أحد المقابر الرومانية وقد أطلق عليه اسم السلاقون وهو أكســيد حديد طبيعي أحمر رصاصى، وقد يندر وجوده في مصر حيث لم تسجل سوى تاك الحالة فقط.

ونذهب بذلك إلى أن طبيعة الأجواء المصرية الجافة لم تلزم الفنانين باستخدام هذا اللون، وذلك لأن استخدامه اقتصر على المناطق ذات الرطوبة العالية والأجواء الباردة، وقد أكد ذلك فتروفيوس فيما أورده عن Minium أنه يستخدم في الدهانات الخاصة بالمناطق الرطبة نظراً لاحتوائه على مادة الرصاص غير القابلة لامتصاص الرطوبة.

هناك مصادر نباتية للون الأحمر بجانب المصادر المعدنية التي تحدثنا عنها، فقد عسر على برديتين باللغة اليونانية في طيبة ترجعان إلى القرنين الثالث والرابع الميلادي، أي نهاية العصر الروماني في مصر، وقد وجد بهما وصف دقيق لاستخراج الألوان من النباتات الطبيعية في مصر آنذاك، فنجد اللون الأحمر قد استخرج من جذور نبات حاء الغول ويطلق عليها أيضاً جذور نبات الشنجار، Αλκαντος المدنى يزرع في الدلتا وشمال الصعيد ويسمى لونه بالقانت Αλκαντος أيضاً المناب الشيارت البردية إلى لون آخر يستخلص من جذور نبات الفوه ويطلق عليه اسم المناب المناب المناب المناب المناب المناب الفوه ويطلق عليه المناب المناب

من خلل ما سبق يمكن أن نؤكد أن الفنان المصرى القديم قد استخدم اللون المعدنى (أكسيد الحديديك المائى) القابل للذوبان فى الماء فى معظم الصور الجدارية، ومسع دخول البطالمة وفى العصر الرومانى بدأ استخدام الألوان المائية النباتية الحمراء والستى كانت تحتوى على نسب زيتية تساعد على تثبيت الألوان سواء الحوائط أو على قطع النسيج حينما تستخدم كصبغة.

أمسا عن اللون الأزرق، فهو يعتبر من أقدم الألوان المصرية القديمة وإن كان له خاصية معدلية وأخرى نباتية، فالخاصية المعدلية تذكر في معدن الازوريت خاصية معدلية وأخرى نباتية، فالخاصية المعدلية تذكر في معدن الازوريت ان Chessylite, Azurite وهو نوع من كربونات النحاس الزرقاء، قد ذكر "سبيرل" أن هذا المعدن الملون (الازوريت) استعمل في تلوين الفم والحواجب على الأقنعة التي تغطي وجبه المومياه المصرية في عهد الأسرة الرابعة والخامسة، وأنه يوجد بحالته الطبيعية في سيناء والصحراء الشرقية. وقد أشار بترى إلى أن اللون الأزرق الأساسي في مصر القديمة مكون من المادة الزجاجية الزرقاء الصناعية Trit وهي تتألف من مركب بالوري يحتوى على السيليكا والنحاس والكالسيوم (سيليكات الكالسيوم النحاسية)، وكانت طريقة تحضيره أن تسخن السيليكا مع مركب النحاس – ربما كان من الملاخيت وكربونات الكالسيوم وملح النطرون.

وقد أضاف "بترى" أن هذه المادة تعطى فيما بعد لوناً يميل للإخضرار بدلاً من الزرقة. في حين أشار فتروفيوس لهذه المادة على أنها استخدمت في مصر وقد سماها كيريوليوم Caeruleum وموطنها الإسكندرية في عهده، وأكد بلينيوس تلك المادة بنفس الاسم كيريوليوم المصرية وذكر أنه نوع من الرمل يعطى لوناً أزرق عقب تسخينه وأنه المصدر الرئيسي للون الأزرق عند المصريين.

إلا أن بعسض العلماء عارضوا استخدام تلك المادة كمادة سائلة للتلوين، حيث ذكروا أنه من الصعب تحويل مادة صلبة إلى سائلة بالتسخين ثم تترك فترة طويلة دون أن تستجمد ثانسية، وكان دليلهم أن الحالات التي عثر عليها لتلك المادة كانت مستخدمة كحليات زخرفية في العصر الفرعوني تلصق أو تصب فوق الأقنعة الجصية أو الذهبية، غير أنهم لم يجدوا سبيلاً لوجود مادة أخرى وذلك بعد تحليل بعض العينات في المقابر المصرية القديمة فوجدوها تتبع تلك المادة الزجاجية الزرقاء.

ويذهب "ليروى" إلى عملية تحويل المادة الصلبة والتي تكون على هيئة خرزات صلبة يمكن سحقها وتسخينها ومزجها بالماء أثناء التسخين ثم يصب الناتج في قوالب صبخيرة ويعباد تكرار ذلك أكثر من مرة، حتى يسهل بعد ذلك ذوبان المادة بسهولة، وقد أشار فتروفيوس إلى إمكانية ذوبان مادة الد Caeruleum في الماء خلال العصب الجمهوري، حيث أكد أغسطس استخدامه بطريقة التمبرا بعد جفاف اللوحة المصورة بالفريسك في بومبي في القرن الأول ق.م.

بالسرغم مسن الجدل حول هذا اللون إلا أنهم في العصور الوسطى أجمعوا على صحيعوبة استخدام اللسون الأزرق المعدني في تصوير الغريسك، حيث أشار الراهب ثيوفيلوس في كتابه "جدول أصناف الغنون وسر الصناعة التصويرية" انهم استخدموا هذا اللون بعد جفاف الحوائط وكثيراً ما كانت آثاره تتطاير وتقشر، حتى أنه قد اقتصر استخدامه فقط في التلوين حول هالة السيد المسيح وحول أطراف ردائه لإظهار نواحي الوقسار والجالال. وقد علق تشنشيني أن فناني الدولة البيزنطية كانوا يستخدمون لونا أزرق يطلسق عليه اسم الأزرق الزرنيخي "كوبالت" وهو من الألوان غير الدهنية حيث كسان يستخدم بجانب اللون الأزرق اللازوردي "سيليكات الكالسيوم النحاسية الزرقاء" وهو اللون الذي أشار إليه ثيوفيلوس.

من خلل ما سبق نجد أن اللون الأزرق الناتج من المركب النحاسى هو أكثر الأنواع انتشاراً واستخداماً وذلك بعد إجراء معالجة خاصة لطبيعة اللون حتى يهيئه تماماً للذوبان في الماء، ذلك بعد عملية السحق والتسخين عدة مرات مع الماء مع إضافة لبعض المواد الزيتية أو الصمغية، فيصبح اللون ذا قوام مناسب للاستخدام في التصوير الجدارى للفريسك الرطب.

مع دخول البطالمة مصر وبداية التبادل التجارى بين مصر والمنطقة الجنوبية من الحبشة واليمن والهند، استورد البطالمة من الهند الصبغة الزرقاء التى تسمى بالنبلة الهندية Indigofera tinctoria وهنى صبغة زرقاء بخلاف الصبغة المصرية التى كانت تزرع فى مصر منذ العصور الفرعونية وتسمى بالنبلة البرية Wood والتى جاء ذكرها فى البردية السابقة الذكر.

وقد ذكر "فيستر" أن صبغة النيلة البرية هي صبغة زرقاء تستخلص من تخمر أوراق شحرة النيلة البرية التي يطلق عليها اسم Isatis tintctora، وفي الواقع أن درجة النبات اللوني في النيلة الهندية أكثر منه في النيلة البرية، لذا كانت الأولى تستخدم على نطاق واسع في العصر البيزنطي والعصور الوسطى وتستورد من بلاد النوبة وكردفان والحبشة والهند.

هــذا وقد أشار بلينيوس إلى نبات النيلة الهندية الزرقاء وذكر أنها استخدمت عند السرومان فــى التلوين الجدارى ولم تستخدم كصبغة للنسيج عند الرومان. بينما أشار فتروفيوس إلــى أن الرومان قد استخدموا لوناً أزرق من النيلة البرية بدلاً من الهندية نظراً لصعوبة الحصول عليها وذلك في عملية التلوين.

وقد أكد أيضاً "فيستر" أن اللون المنتشر في مصر خلال القرنين الثالث والرابع المسيلادي كسان مسن النيلة البرية المصرية التي استخدمت كصبغة للأقمشة، ما يؤكد انتشارها كمادة لونية زرقاء في تلك الفترة.

من خلال ما سبق نجد أن الألوان المصرية الزرقاء إما ذات مركبات معدنية من السنحاس "الملاخيت" الذي إذا ما أصابه أو تعرض لرطوبة زائدة فترة طويلة تغير لونه ومسال نحو الاخضرار، ويرجع السبب في ذلك لمادة السيليكا التي تحتوى على نسبة كربون زائدة، وفي العصر البطلمي بدأ استخدام نبات النيلة الهندية والبرية والتي كانت تحقق كميات كبيرة تساعد الفنان على تلوين مسطحات جدارية كبرى، وتمتاز بقابليتها للذوبسان فسى الماء وسهولة استخراجها والنسبة الدهنية بها عالية ما يحقق لها الثبات اللوني على الحوائط.

أما عن اللون الأصغر، فقد عرف المصريون القدماء نوعين من اللون الأصفر المستخرج من المعادن الطبيعية، الأول عرف باللون الأصغر الوهج "ذات جزيئات حمراء اللون" الذي كان يستخرج من معدن طبيعي هوكبريتوز الزرنيخ، وكذلك نوع آخر معدني هو المغرة الصفراء من أكسيد الحديديك المائي، وهذا النوع استخدم على نطاق واسع في عهد الأسرة الثامنة عشرة والتاسعة عشرة، وقد عثر عليه في الصور الجدارية لمقابر طبية. وقد أكد ماكاي أن لون المغرة الصفراء عثر عليها مغطاة بطبقة من شمع العسل للحفاظ عليها في بعض الصور حيث ثبت بالتحليل لبعض عينات اللون

أن كان يتأثر بالأملاح والرطوبة الجدارية فيتحول لونه إلى أحمر قرمزى فكان لابد من إضافة الشمع للحفاظ عليه.

أما فى العصرين اليونانى والرومانى فقد أكد "راسل" أن اللون الأصغر المستخدم فى صور البورتريهات الرومانية التى عثر عليها فى الغيوم وهوارة، ثبت بالفحص أنها مسن المغرة الصغراء أكسيد الحديديك المائى، وقد علق "بترى" على الفرق الواضح بين المغسرة الصسفراء والإصفرار الوهج "كبريتوز الزرنيخ" أن الثانى كان لونه يميل إلى الذهسبى وشساع استخدامه فقط كحليات لونية صغيرة للوحات الشخصية نظراً لأنه من الألوان السامة.

وكبريــتوز الزرنــيخ الأصفر لا يوجد أصلاً في مصر فربما كان يجلب من بلاد أجنبــية ربمــا كانت فارس أو أرمينيا أو آسيا الصغرى، أما اللون الأصفر من أكسيد الحديديك المانى، فقد كان منتشراً في مصر ويمكن الحصول عليه من سيناه والصحراء الشــرقية في صورة مركب نحاسى وهو أصفر يميل للقرمزى ويفضل أن يضاف إليه أثناء التصوير كبريتات الكالسيوم في صورة مائية حتى تعطيه لوناً فاتحاً براقاً.

ونظراً لصحوبة المتعامل مصع اللون الأصغر المعدني لصعوبة استخدامه في العصرين اليوناني الروماني كان لابد من إيجاد لون طبيعي يلزم لاستخدامه إما لصباغة النسيج أو كلون جداري يتقبل معظم المثبتات والوسائط اللونية ويمكن استخدامه بكميات كبيرة، لهذا ظهر ما يسمى (بالعصفر)، فقد أشار لوكاس أنه استخدم في العصور المصرية القديمة ، وشاع استخدامه كذلك في العصرين اليوناني والروماني في مصر لصباغة النسيج مما له من درجة ثبات لوني ذاتية ولن كان لونه قريباً جداً من المغرة الصهراء، وقد أثبت "هنبر" ذلك بتحليله لبعض قطع النسيج المصبوغة باللون الأصفر المستخرج من العصفر.

هــذا وقــد أشــار كامب أن الأصباغ الصفراء قد استخرجت من نبات (البليحاء) ويطلــق عليه باللاتينية اسم Reseda Luteola، وكذلك من نبات الزعفران هو أوراق مجففــة مــن عشــب الزعفـران اليونانى ويطلق عليه باللاتينية Crocus Sativus وقـد نكــر أن هذا النبات كان منتشراً في اليونان وآسيا الصغرى وشمال

أرمينسيا وروسيا، كذلك زرع في مصر خلال العصر البيزنطي وهو يعطى لوناً أصفر يميل إلى البرتقالي.

أما إشارات بلينوس وفتروفيوس فجاءت مبهمة إلى حد ما فى حديثهما عن اللون الأصغر، حث ذكروا أنه يصنع ما يسمى بالـ Quoquitur - Coquitur وأنه استخدم عسند الاثينيين منذ عام ٣١٠ق.م، وأنه يعطى لوناً ذهبياً داكناً أسماه الرومان Silis.

من الألوان الهامة التى استخدمت فى الفريسك اللون الأخضر، وقد ثبت بدون شك أن المصريين القدماء استخدموا من إحدى مركبات النحاس وهو رخام (الملاخيت) أحد الخامات الطبيعية لمعدن النحاس المنتشرة فى صحراء سيناء والصحراء الشرقية، وقد أشار "سبيرل" إلى استخدام الملاخيت المسحوق مع الجبس فى تكوين الصور الجدارية فى المقابر المصرية القديمة.

إلا أنه قد عثر على نوع آخر من مركبات النحاس يستخرج منه اللون الأخضر وهو معدن (الكريسوكلا) وقد ثبت استخدام مسحوق هذا اللون مع الجبس في بعض الصور الجدارية في المقابر المصرية القديمة، وقد أجمع العلماء على انتشار استخدام الملاخيت كمصدر أساسي للون الأخضر.

في عهد الدولة المتأخرة والعصرين اليوناني والروماني في مصر استخدم مزيج من المادة الزجاجية الزرقاء يضاف إليها أكسيد الحديديك المائي "اللون المغرة الصفراء" وذلك لإنتاج لون أخضر ثابت إلى حد ما. أما المصدر النباتي للون الأخضر فقد أشار "فيستر" أنه مركب من اللونين الأزرق والأصفر، وقد وجد أن الأزرق من النيلة البرية والأصسفر صعب تحديد مادته اللونية ربما كان من العصفر أو البليحاء، وذلك لأنه من الصعب استخدام أو تطويع مادة الملاخيت كصبغة على الأقمشة فضلاً عن قلة ثبات المادة اللونية.

فى إشارة لفتروفيوس عن اللون الأخضر ذكر أنه يمكن العثور على لون أخضر كالله المونانيين كالله المونانيين كالله Σμυρνα – Zmyrnae وأنه يحقق نتيجة ممتازة على الحائط.

هذاك ألوان ذات انتشار واسع في تكوين الصور الحائطية عبر العصور، من بينها اللون الذي يميز ويصور الملامح البشرية من وجوه وأجساد وأيدى وأقدام، وهو اللون القرميزي أو الأحمر القرنفلي. هذا اللون بالرغم من انتشاره على نطاق واسع وثبوت استخدامه في الصور الجدارية المصرية القديمة وحتى التصوير القبطي، إلا أن مصدره الأساسي غير مؤكد، فقد ذهب بعض العلماء أنه يتكون من خليط من اللونين الأحمر والأبيض، إلا أن لوكاس ينفي ذلك ويؤكد أنه من أكسدة اللون الأصفر "المغرة" الناتج مين أكسيد الحديديك المائي، الذي به نقط أو بقع حمراء في جزيئاته الأصلية توحى المشاهد بأنه قرنفلي أو قرمزي، ولكن أيدجر وبترى ورسل يؤكدون أن لون الوجوه في معظم المقابر اليونانية والرومانية بمنطقة الغيوم وهوارة وكذلك المصورة على معظم المقابر اليونانية والرومانية بمنطقة الغيوم وهوارة وكذلك المصورة على البورتريهات الشخصية تتكون من الفوه "صبغة الفوه الحمراء" والتي كانت تستورد من السيونان موطينه الأصلي وأسيا الصغرى وكان عادة ما تستخدم على أرضية جبسية السيونان موطينة التمبرا.

وقد أكد فتروفيوس أن هذا اللون يجب أن يُحضر أفضل من استخدامه مباشرة من تلك الصحيخة الحمراء، وأن عملية تحضيره تعتمد على اللون الأحمر الرصاصي "السلاقون" والمستخرج من منطقة أفسوس وقد شرح طريقة تحضيره وتجهيزه معتمداً على اللون الأصفر حتى يكون الناتج قابلاً للذوبان في الماء. وفي البردية السابقة والتي تسرجع إلى اللون الاصغر عليها اسم القرمز المستأخر، وجد اسم صبغة يطلق عليها اسم القرمز الحشرات القرمزية التي توجد على أشجار البلوط والأرز Coccusilicis التي تتمو في المستنقعات وخاصة في المناطق من شمال أفريقيا وجنوب شرق أوروبا وعلى سواحل المستنقعات وخاصة في المناطق من شمال أفريقيا وجنوب شرق أوروبا وعلى سواحل السيا الصغرى وبلاد فارس، وإن كنا لا نميل إلى أن تُنتج كميات كبيرة من هذا اللون معتمدة على أباث الحشرات القرمزية المجففة التي توجد على شجر البلوط، إلا أننا يجسب احترام المصدر وربما كانت إحدى الطرق للحصول على اللون القرمزي خلال يجسب احترام المصدر وربما كانت إحدى الطرق للحصول على اللون القرمزي خلال القرنين الثالث والرابع الميلادي.

من هنا نجد أننا أمام مصادر عديدة للون القرمزى، إما أن يكون صناعياً معتمداً على مسزج اللونيسن الأحمر والأصغر مع اللون الأبيض، أو لون طبيعي عن نطاق المصادر السابقة.

من الألوان الأخرى العامة في التصوير الجداري وبصفة خاصة في تصوير الفريسك القبطي في مصر اللون الأرجواني، ولهذا اللون أهمية عظمي عند المسيحيين وبصيفة خاصة في تلوين الملابس سواء المصورة على الجدران أو المصبوغة وذلك إجملالاً لمرداء السيد المسيح الأرجواني والذي بقي عقب صعوده إلى السماء، لذا اهتم صانعو الألوان بهذا اللون، ويمكن أن نستدل على ذلك من أحد المخطوطات المحفوظة في أوبسالا "السويد" ويرجع إلى الفترة من القرن السادس والسابع الميلادي وبه ما يقل عن ٢٦ طريقة الستخراج الأرجواني. ففي البداية نجد أنه عبارة عن خليط الفوه "الصميغة الحمسراء" والنسيلة البردية "الصبغة الزرقاء" حيث تعرف "فيستر" على تلك المكونات في العصر الروماني في مصر، وبرى "هاجس" Haags أنه عندما زاد الطلب على اللون الارجواني خلال الفترة المسيحية في مصر "فيما بعد القرن الرابع الميلادي كانت هذاك مصانع تستخرجه من إفرازات الصبغة الأرجوانية "حيوان من السرخويات" يطلق عليه اسم Murex-turnculus, Murex-brandaris ، إلا أن هذه الطريقة كانت تستنفذ وقتاً طويلاً ومالاً كثيراً، لذلك احتكرت مصانع النسيج بالإسكندرية إنستاج هذا اللون في القرن الخامس نظراً لتواجد تلك المحارات بالقرب من شواطئ السبحر المتوسط فكان التوسع فيه، من هذا يبدو أن المصدر الأساسي للون الأرجواني كان بحرياً ونباتسياً، ولقد كان ذلك ما عثرنا عليه في البردية السابق ذكرها. وهناك صبغة أرجوانسية اللون تستخلص من بعض الطحالب التي توجد على صخور البحر المتوسط ويطلق عليها اسم (الأرخيل) Archil إلا أننا نفتقد طريقة صنعها.

كذلك في إشسارة مبهمة لفتروفيوس ذكر أنه يفضل إنتاج هذا اللون صناعياً بواسيطة مسزج الكالسيوم النقى ولمون الفوه الحمراء Madder والنيلة الهندية، إلا أنه أشار إلى صبغة أرجوانية يسميها Hysgino وهي تستخرج من إفرازات حيوان طفيلي يسمى Quercus Coccifera يسمى في شجر البلوط وخاصة في المناطق الشمالية من أفريقيا وجنوب أسبانيا. وعلى الرغم من ذكر هذا المصدر البحرى عند فتروفيوس

إلا أنه فضل عليه عملية الخلط اللونى لتحقيق اللون الأرجواني من مزج الألوان الأبيض والأحمر والأزرق.

هـذا وقـد ورد عـند تشنشينى فى كتابه أن اللون البنفسجى أو الأرجواني كان يستخرج فى العصور الوسطى من معدن المنجنيز إلا أنه لم يذكر كيف يتم استخراجه، ومـن المعروف أن اللون الأرجواني حالياً يصنع من مركب الملجنيز ويطلق عليه اسم Mangnese Violet

تلك هي الألوان الأساسية التي دار حول مصادرها جدل كبير، بخلاف ذلك تبقى الألــوان التي تتتج من خلط المكونات اللونية السابقة معاً، ومثال ذلك اللون البني الذي تبين أنه استخدم في الأسرة الرابعة في مصر من مزيج اللونين الأحمر والأسود، إلا أن "سبيرل" أكد أن اللون البني أمكن استخراجه من المغرة الحمراء أكسيد الحديديك اللاماتي، بينما وجد لوكاس مغرة بنية اللون طبيعية في منطقة الواحات الخارجة تبين من تحليلها أنها تحتوى على أكسيد حديد طبيعي مخلوط مع كبريتات الكالسيوم البيضاء "الجيس" خلطاً طبيعياً. ومع ظهور فن الصباغة على النسيج لزم الأمر وجود أون ثابت لا يستأثر بالعوامل الجوية. ومن هنا وجد "فيستر" أن اللون البني الموجود على بعض الأقمشة المنتى عش عليها في مدينة أنتينوي بالفيوم ربما كانت المادة اللونية ما يطلق عليها اسم (الكاد) الهندى والتي تستخرج من خشب الشجرة المسماة باللاتينية Mimose Catechou وهي شجرة السنط التي أطلق عليها العرب اسم (الست المستحية)، أما الصبيغة فكانوا يسمونها (الاقاقيا)، يضاف إلى ذلك فحص بعض البرديات المصورة والستى ترجع إلى عهد الأسرة العشرين وتبين أن اللون البنى مستخرج من مادة معدنية هـ الليمونيت Limonte وهو أحد الأكاسيد الحددية المائية داكنة اللون "أحمر داكن"، وقيد ذكر لوكاس أن معظم العينات التي فحصت لللون البني على البردي أو الرق منذ القرن السرابع الميلادي حتى القرن التاسع الميلادي كانت تقريباً من مركب الليمونيت الحديدى.

ثانياً: عنصر الموضوع في التصوير القبطي

اعستمد الفنان القبطى فى العهد المسيحى على عنصر الموضوع كأحد السمات الأساسية لإبراز فنه الذى ارتبط بالدين ارتباطاً شديداً شأنه فى ذلك شأن الفن المصرى القديسم. هذا الارتسباط جعسل معظم موضوعاته تميل إلى الجانب التعليمى المتعلق بالجوانسب الدينسية والعقائدية، والتى من خلالها يمكن لفن التصوير الجدارى أن يكون حلقة اتصال مباشرة بين علوم الدين وفكرها وبين المتلقى أو المتعبد أو المشاهد لها.

من هذا المنطق تبرز لنا الصور الجدارية مجموعة كبيرة من الموضوعات التى تتقسم بدورها إلى نوعين أساسين، أما موضوعات مستوهاة من العهد القديم (التوراة) أو موضوعات مستوهاة من العهد الجديد (الإنجيل)، فضلاً عن وجود جانب تأثيرى هام مسن قبل الديانات الوثنية لا يجب أن نغفله كان له تأثير كبير في الموضوعات القبطية بصسورة غسير مباشرة في الفترة المبكرة، ثم يتبلور هذا التأثير ليصبح سمة مميزة للموضوع القبطي بعد أن وظف لخدمة الديانة المسيحية. ويبرز هنا هذا التأثير خاصة في مجال الموضوعات المتأثرة بالفن المصرى القديم والهلاينستي والروماني.

أ- رؤية لموضوعات العهد القديم (التوراة)

مسن أهسم ملامسح الموضوعات المصورة في الفن القبطى الاتجاه المباشر نحو قصسص أنبياء العهد القديم على الرغم من كونهم أنبياء لليهود، إلا أنهم كانوا منفصلين عسن المسيحيين ولا سيما في الفترة المبكرة قبل الاعتراف بالمسيحية في مصر والعالم المسسيحي. فالمسسيحيون يؤمنون بأن الكتاب المقدس ينقسم إلى جزئين كل منهما على حسده، الأول هو العهد القديم وكتابه وضع باللغة السامية "العبرية القديمة" ويتكون من ٩٣ سسفرا فسى الأصل، وقد ترجم إلى اليونانية في مصر وأطلق عليه اسم "الترجمة السسبعينية" والستى اتخذت من النسخة العبرية سبيلاً لها مع إضافة أربعة أسفار أخرى يطلق عليهم في الكنيسة الأرثوذكسية اسم "الكتب القانونية الثانية".

هـذه النسـخة اليونانية ظهرت في مصر وبصفة خاصة في الإسكندرية منذ عهد بطلـيموس الأول "سوتير" ومنها ترجمت النسخة اللاتينية وسميت الفولجاتا Vulgata وهي النسخة التي استوحى منها فنانو المقابر الرومانية المبكرة لوحات وصور الأنبياء القدماء، وهي أيضاً النسخة المقررة لدى الكنيسة الكاثوليكية.

وقد كان لانتشار الترجمة السبعينية باللغة اليونانية في الفترة الزمنية من "منتصف القسرن السرابع ق.م وحستى منتصف القرن الرابع الميلادي" أثرها الواضع على فن التصسوير الجداري القسطى، ويبدو ذلك واضحاً من استخدام بعض العبارات الدينية والأسسماء كعامل تأكيد تلشخصية أو الحدث المصور في معظم الصور الجدارية والتي تعود للفترة الأولى من التصوير الجداري.

عقب أحداث مجمع خلقدونيا وازدهار العناصر الوطنية في الحياة الدينية والاجتماعية في مصر، عملت الكنيسة القبطية على ازدهار واستخدام اللغة القبطية بدلاً مسن اليونانية، ومن هنا ترجمت الترجمة السبعينية إلى اللغة القبطية في نهاية القرن الرابع تقريباً حتى منتصف القرن الخامس الميلادي. ويبدو تأثير هذا الحدث واضحاً في استخدام اللغة القبطية ونصوص الكتب المقدسة من العهد القديم على الصور الجدارية والتي تعود إلى الفترة الثانية من تلك التصوير الجداري.

وتحستوى السترجمة السبعينية على الأسفار الخمسة للتوراة (التكوين والخروج واللاويين والعدد والتثنية)، ثم قسم يتكون من جزئين، قسم الأنبياء الأولين ويضم أسفار (يشسوع والقضاء و ١-٢ صموئيل والملوك الأول حتى الرابع)، أما القسم الثانى فيضم الأنبسياء المتأخريسن ملهم (أشعيا وأرميا وحزقيال وهوشع وعاموس ويونان وحبقوق وزكسريا وملاخى وغيرهم) وهى عبارة عن أسفار صغيرة للسيرة الذاتية لكل نبى، أما القسم الثالث يسمى (الكتب)، وهو الذى يضم كتابات بعض الأنبياء وقصص دينية هامة، مثل مزامير داود والأمثال وأيوب وأسفار دانيال وغيرها، كما تميزت الترجمة السبعينية بموضوعات خاصة غير موجودة في الأصل العبرى (على الرغم من معرفتهم بها) مثل سفر (استير وحكمة سليمان ورسائل أرميا وصلاة عزريا ونشيد الفتية الثلاثة وقصة سوسنة وقصة بال والتنين وصلاة منيس، ١-٢ مكابين).

لقد استخدم الفنان القبطى الكثير من هذه الموضوعات في الصور الجدارية خاصة في الفترة الأولى، وهو الاستخدام المنطقي من جانب الفنان القبطي في ظل الظروف الراهنة وعدم تداول الأناجيل وعدم السماح بحرية تصوير موضوعات خاصة بعقيدته

الجديدة، وتدلنا صور حجرتى الخروج والسلام بالبجوات فى الواحة الخارجة على مدى ارتباط النص المكتوب والقصة المصورة، والذى يصل إلى حد التطابق مع النص تماماً (شسكل ١٥٩، ١٦٠، ١٦١، ١٦١)، فسنجد قصسة الخروج لبنى إسرائيل (شكل ٧٧) مسستوحاة مسن (سسفر الخروج) وآدم وحواء (شكل ٨٣) (سفر التكوين) وغيرها من الموضوعات المستوحاة من الترجمة السبعينية للتوراة.

وبالسرغم من تقلص عدد الموضوعات المستوحاة من التوراة من الفترة فيما بعد القسرن الخسامس المسيلادي، أمام موضوعات العهد الجديد، إلا أن قصص بعينها قد استمرت كمصدر لبعض المصور التي عثر عليها في سقارة وباويط ودير سانت كاترين وإن كانست تخدم الطقوس الدينية اليومية الكنيسة القبطية. وتبرز لنا من تلك الموضوعات أضحية إيراهيم بإبنه إسحاق (شكل ٩٧) (سفر التكوين) بما لها من أهمية طقسية وترتيل يومي في الصلوات الخاصة بالكنيسة القبطية. كذلك قصة يفتاح وابنته المصورة في سقارة وباويط فهي على الرغم من كونها مستوحاة من (شكل ٩٩، ١٠٠) المصورة في سقارة وباويط فهي على الرغم من كونها مستوحاة من (سفر دانيال) إلا أسه قد ثبت أن نشيد الفتية الثلاثة كان ضمن التسابيح الخاصة بالكنيسة القبطية منذ أواخسر القسرن الرابع الميلادي كذلك صورت قصص من حياة النبي داود وحروبه ثم أواخسر القسرن الرابع الميلادي كذلك صورت قصص من حياة النبي داود وحروبه ثم أهمية قصة داود في الكنيسة القبطية لأنه أحد الأنبياء اليهود الذين يذكروا دائماً ضمن الصلوات اليومية في ترتيل أجزاء كبيرة من مزاميره والمتي لا تسزال تسرتل حتى الآن في الكنائس والأديرة والقلالي الخاصة بالرهبان.

أما من ناحية تناول الفنان لهذه الموضوعات، يمكن أن نستخلص بعض السمات العامة لموضوعات العهد القديم المصورة في الفن القبطي من ناحية التناول الموضوعي لتلك القصص.

يتضمح مسن المقارنة بين الموضوعات المصورة في مصر ومثيلتها في المقابر الرومانسية أنها تحمل نفس المفاهيم الموضوعية المعينة بذاتها ولا تختلف عنها نهائياً. وهو الأمر الذي يقرر وحدة المصدر ووحدة اهتمام المسيحية بذات الموضوع المصور،

91

مثل موضوعات آدم وحواء والنبى نوح والغلك وأضحية إبراهيم والنبى يونان والحوت وعبور موسى البحر وغيرها من الموضوعات. وبالرغم من أن الموضوعات المصورة فسى تلك الفترة (قبل الاعتراف بالمسيحية) مستمدة مباشرة من قصص العهد القديم، إلا أنه لوحظ في تلك الموضوعات اختيار مواقف بعينها تمثل لحظة معاناة شديدة للشخصية المصورة حيث صور الفنان تلك اللحظة بما يملكه من إمكانية تصويرية أو رمزية للقصة، مثلما نجد في صورة حجرة الخروج وحجرة السلام بالبجوات، مع مقارنتها بما مثانه صور المقابر الرومانية لتلك الموضوعات.

هــذه السمة التى حاول الفنان إبرازها من خلال هذا الكم من الموضوعات تمثل للمســيحيين فى الفترة المبكرة دروساً مستفادة تدل على التمسك بالإيمان والصمود ضد الأخطار المحيطة بهم لتحقيق النجاة، وهى التى تجسد الظروف السياسية والدينية خلال تلك الفترة.

ولقد فضل الفنان القبطى تصوير مواقف المعاناة فى قصص أنبياء العهد القديم لأنها مرتبطة فى الواقع مع سمة الخلاص الذى نادى به السيد المسيح، ولم تقتصر فكرة الخلاص عند المسيحيين بتفضيل تصوير معاناة الأنبياء فقط، ولكن أيضاً بالفكرة المطلقة لملانتصار على الوثنيين والتى رمز إليها الفنان القبطى بتصويره لفارس منتصر يحقق الخلاص من أعدائه الوثنيين (شكل ١١٤، ١١٥)، أو يرمز لها دائماً بمبنى أورشليم أو جنة الفردوس أو مكان الخلاص الذى ينشده أى مسيحى مثلما صورت فى حجرة الخروج وكوم أبو جرجا (شكل ١٥٠).

وقد اشتملت أيضاً صور العهد القديم على جانب توجهى تمثل في تصوير فكرة العقاب الإلهب للذين يعصون أمر الرب كمحاولة لتوضيح أهمية الطاعة، فاستخدام الفنان القبطى صدور أنبياء تعرضوا للعقاب، مثل صورة عقاب آدم وحواء وعملية خروجهما من الجنة في حجرة الخروج بالبجوات (شكل ٧٤، ٨٣) وإصرار الفنان على توضيع باب الخروج ليعبر عن مفهوم الغرض الحقيقي للقصة، وأيضاً صورة عقاب يونان بعد رفضه تحقيق أمر ربه وإلقائه في جوف الحوت في نفس الحجرة (شكل ٨٢)، وكذلك صورة خراب أورشليم عقاباً لليهود ولرفضهم الامتثال للنبي أشعيا

(شكل ٧٦). كل هذه الصور نجدها في حجرة الخروج وهي تواكب مفهوم الأغراض الجنائزية لتطابقها مع الطقوس الدينية التي كانت تتلي على روح المتوفى.

وفي الفيترة الثانية خلال القرنين الخامس والسادس الميلاديين استخدمت تلك الموضوعات أو بعضها برؤية دينية أخرى ومواكبة لظروف هذه الفترة، فنجد خلال القرنيين السيادس والسيابع الميلادى صورت مجموعة من قصص العهد القديم ليس لأغراض جنائزية، حيث عثر على معظمها في الأديرة القبطية وليس داخل المقابر، من أمثلتها صور الحجرة الثانية عشرة بباويط وهي تصور مجموعة من أنبياء العهد القديم كل واحد منهم يبشر لمجئ السيد المسيح وحدث مولده من العذراء ليؤكدوا على طبيعة المذهب القيطي النفي تمسك به الأقباط بعد نتائج مجمع خلقدونيا، والذي ينادى بأن المسيح قد ولد يحمل ناسوته ولاهوته معاً وأنهما طبيعتان في جسد واحد وامتزجا قبل الولادة (شكل ١٤٨).

من هنا خضعت الموضوعات المستمدة في صور الأنبياء القدماء لظروف العمل الفيني والزمني لتلك الفترة، فضلاً عن الموضوعات التي كانت تخدم أغراضاً طقسية للكنيسية القبطية في مثل صورة أضحية الكنيسية القبطية، مثل صورة أضحية إبراهيم في سقارة (شكل ٩٧) ودير سانت كاترين وصورة أضحية يفتاح بإبنته في دير الأنبا أنطونيوس (شكل ١٠١، ١٠١)، وصور النبي داود في باويط (شكل ١٠٠، ١٠٠)،

خلاصة القدول، أن الموضوعات المستوحاة من العهد القديم انتشرت في الفن القسيطي في نفس وقت انتشارها في العالم المسيحي مؤكداً على أنها سياسة عامة تحت ظل الإمبراطورية الرومانية آنذاك. والبداية كانت منذ نهاية القرن الأول الميلادي، إلا أننا نفتقد في مصر لتلك الأعمال المبكرة، على الرغم من أن استمرارها في مصر كان قاصراً حتى منتصف القرن الرابع الميلادي تقريباً، بينما نجدها قد استمرت في العديد من أقطار العالم المسيحي فترة أطول ربما حتى نهاية القرن السادس الميلادي في آسيا الصغرى وتونس وروما واليونان وكبادوكيا حتى نهاية العصور الوسطى تقريباً.

ويسرجع ذلك لما تتسم به هذه الموضوعات من سمات إيمانية وتعليمية كبيرة كان الدين المسيحي في بعض فترات تاريخه في حاجة إليها منذ الفترة المبكرة، وبالرغم من

ذلك إلا أنه مع انتشار المسيحية والاعتراف بها أصبحت قاسماً مشتركاً مع موضوعات العهد الجديد.

ب- رؤية لموضوعات العهد الجديد (الإنجيل)

من أكثر الموضوعات المنتشرة في الصور القبطية في الفترة الثانية من التصوير الجداري كانت الموضوعات المستوحاة من كتب العهد الجديد وأحداثه عبر العصور.

تبدأ مصادر تلك الموضوعات بالأناجيل الثلاثة كمصادر رئيسية (متى ومرقس ولوقا) بجانب أنجيل (يوحنا)، وهى المصادر المعترف بها فى الكنيسة القبطية، وجدير بالذكر أن أناجيل مرقس ومتى ولوقا يمكن التعرف عليها مباشرة نظراً لأن محتواها وحوادثها يمكن ترتيبها زمنياً وكتابتها تقترب من الكتابة التاريخية مما يسهل للفنان القدرة على الاستعانة بها من أجل التصوير المباشر والمطابق للحدث التاريخي.

وقد كُتبت الأناجيل في البداية باللغة اليونانية المنتشرة آنذاك، وأسلوبها يعتمد على السرد التاريخي أكثر من المفهوم اللاهوتي الذي تميز به أنجيل (يوحنا) الذي يجمع بين السيرة الذاتية واللاهوتية للمسيح، وبالتالي ضعفت أهميته التاريخية وطغت عليها النظرة اللاهوتية التي تجمع بين الرمزية والواقعية معاً.

هـذا ما نلاحظه في أن الموضوعات التي تحكي أحداثاً تاريخية تتذكارية لسيرة السيد المسيح أو العذراء، أو أحداث فترة ولادة المسيح أو غيرها من الأحداث التاريخية الستى سـجلها الفـنان القبطى على جدرانه، يمكن إسنادها بصورة كبيرة لأناجيل لوقا ومستى، مـنل بشارة العذراء في كوم أبو جرجا (شكل ١١٣) وصورة مذبحة الأطفال ورحلة العائلة المقدسة ومقتل زكريا وبشارته بمولد يوحنا وعمادة المسيح في مغارة أبي حـنس (شـكل ٢٩- ٩٣) وغيرها من الموضوعات التذكارية نجدها تقترب كثيراً من النصوص المدونة في أنجيلي متى ولوقا.

أمــا المفهــوم الرمزى واللاهوتى لبعض الموضوعات نجد أن الفنان قد استوحى مفهومها من أنجيل (يوحنا) مثل صورة المعجزات الثلاثة معاً فى مقبرة كرموز (شكل ١٦٠- ١٦١) بالإسكندرية والتى تبرز جانباً رمزياً لصور المعجزات جميعاً معاً.

9 £

ولم يقتصر مصدر إلهام الفنان القبطى على الأناجيل الأربعة، وإنما أيضاً اعتمد على مصادر أخرى مثل رسائل الرسول (بولس) والتي شاع ظهورها منذ منتصف القرن الثالث الميلادي في مصر، وهي تضم ثلاث عشرة رسالة متنوعة تجمع بين العقائد المسيحية والأداب والفضائل التعليمية في الدين المسيحي، وعلى الرغم من النقد الدين المسيحي، وعلى الرغم من النقد الدين المسيحي، وعلى الرغم من النقد الدين المسيحي، والمل به الأقباط رسائل بولس إلا أن الفنان قد استعان برسائله في بعض الصور وخاصة سيرة القديسة (تكلا) في حجرة السلام بالبجوات بالواحة الخارجة (شكل الصور وخاصة على الواضح في الاستعانة بالفضائل الاثني عشر التي نادي بهم بولس في رسائله وصورها الفنان حول الحنايا وبداخل الأفاريز الزخرفية في باويط (شكل).

هذاك أيضاً أقوال الآباء والتي تحتوى على أقوال وأفعال نسكية كتبها هؤلاء الآباء الرهبان أو سمعت عنهم فسجلت، وهي تدور حول أصول التنسك وآدابه وتعاليمه، وقد استخدمت كنقوش أو نصوص زينت بها جدران القلالي التي عثر عليها في سقارة وكاليا وباويط، ومن أهم هذه الأقوال تلك الخاصة بالقديس أنطونيوس ومقار وباخوم وغيرهم، وهي مسجلة في صورة مخطوطات أو نقوش جدارية كانت في أغلب الأحيان تنقش بجوار صور بعض القديسين الشهداء (شكل ١٢٥).

كذلك كانت الأنظمة والأحاديث التي تحدث بها القديس (باخوميوس) من مواعظ عميقة في الحياة النسكية كانت محور تسابيح وتراتيل الرهبان، استعان بها الفنان القيطى في تصوير صور القديسين وملامحهم الشخصية وحركاتهم الايهامية والتي تعتبر دليلاً مباشراً على تأثره بتلك النصوص النسكية مثل مجموعة القديسين المصورين في سقارة وباويط (شكل ١١٢).

هـذا بجانـب مصدر هام استعان به الفنان في الفترة من منتصف القرن الخامس وحــتى القــرن السابع الميلادى في تصوير القديسين المشهورين مستعيناً بسيرة هؤلاء القديسين الزاخرة بقصص كفاحهم حتى الاستشهاد. تلك الأعمال كانت مدونة في معظم الأديــرة ويحتفظ بها ليتعلمها الرهبان الجدد حتى تكون أعمال هؤلاء الشهداء قدوة لهم، وكــان يكفى لتأييد تلك الأعمال وجود صور القديس أو الرمز له أو كتابة أشهر أقواله مـــئل صحــور القديسين "أبا مينا" و"أخنوخ" و "أرميا" و "أبوللو" و "سيسينيوس الفارس"

و"فوبــيا أمــون الفارس" وغيرهم في سقارة وكوم أبو جرجا وباويط وكاليا (شكل ٩٦، ٩٨، ١١٢، ١١٤، ١١٥).

هــناك مصدر أخير كانت القصيص تستوحى منه بصورة مباشرة وهى الصلوات والتراتبيل التى كانت ولا تزال ترتل فى الكنائس والأديرة القبطية، والتى يتحدث فيها الأســقف عــن الكثــير من أعمال الأنبياء والرسل والقديسين، وهى تجمع بين مفهوم ومدلــول القصــة القديمة والتشبه الحادث لشخص المسيح وسيرته الذاتية، وهو الإيحاء القصحى الذى يربط صور العهد القديم والعهد الجديد.

نجد أن بعض تلك التراتيل كانت تستخدم تصويرياً حتى تجمع بين الجانب الفكرى والنظرى للراهب أو المتعبد، فتعطى له صورة أعمق وأصدق. يضاف إلى ذلك جانب هام من التراتيل الجنائزية التى لعبت دوراً هاماً في صور المقابر وأيضاً صور الكنائس والأديرة ليس في مصر فحسب بل في العالم المسيحي، وهي التراتيل التي كانت ترتل علمي روح المستوفى أو المشسرف علمي المسوت أو العسبور للعسالم الآخسر علمي وحل المستوفى أو المشسرف علمي تحتوى على قصص الأنبياء والقديسين تعسبر عن المحن والمصاعب التي عانوا منها في سبيل ترسيخ عقيدتهم بالإضافة إلى أقوال تشفع للروح المشرفة على الموت وكلاهما يخدم الغرض الجنائزي، وكان طبيعياً أن نجدها مصورة بالمقابر بصورة مكثفة عن استخدامها في الكنائس والأديرة.

تلك كانست المصادر، ولكن متى بدأ الفنان القبطى فى تصوير موضوعات من العهد الجديد فى مصر؟

في الحقيقة لا يوجد لدينا دليل على تصوير مناظر من العهد الجديد ترجع إلى الفترة المبكرة، وخاصة خلال القرنين الأول والثانى الميلادى في مصر، بينما في روما تسرجع أقدم صدورة للسراعى المسالح أو معجزة إقامة لعازر من الموت أو لمصورة أورفيوس وهي صدور ترميز للمسيح مباشرة إلى النصف الثاني من القرن الأول الميلادي، مثلما في مقبرة دوميشيان بروما.

أمسا فسى مصسر فإن أقدم الأمثلة التصويرية تقع فى مقبرة كرموز بالإسكندرية وحجسرتى الخروج والسلام بالبجوات ولكنها ظهرت بطابع رمزى بحت تستتر وراءها مفاهيم القصص والتى تتجه ناحية تثبيت العقيدة الجديدة والمحافظة عليها فى تلك الفترة.

ويبدو ذلك واضحاً في صور المعجزات بكرموز (شكل ١١٦)، وكذلك صورة الراعى الصالح كناية عن شخص المسيح (شكل ١٣٥)، منظر الفتيات السبع وهو من الرموز المسيحية التي ترمز للارتباط بأورشليم (شكل ٧٣)، وكذلك مجموعة السفن التي أكثر الفسنان من تصويرها في مقابر البجوات وهي ترمز للكنيسة آنذاك (شكل ٨١)، إلا أن الموضوعات جاءت مسبهمة إلى حد ما فضلاً عن الأسلوب الفني الخاص جداً لتلك الفترة.

وربما نجد شيئاً من الحرية والاستقرار الفنى الواضح فى صور حجرة السلام والتى تؤرخ بنهاية القرن الرابع وبداية الخامس الميلادى. والتى صور فيها الفنان منظر بشارة العذراء بل وكتب اسمها باليونانية (شكل ٨٤، ٩٠)، هذا التحرر الذى نامس بدايته فى تلك المقبرة استمر بصورة كبيرة خلال القرون التالية.

خسلال الفسترة الثانسية صسورت موضوعات تمثل أحداثاً تاريخية تحمل الصفة الستذكارية، إلا أنها كانت تخدم في بعض الأحيان مضموناً عقائدياً مثل صورة تعميد المسسيح في باويط (شكل ١١٦، ١١٧) فهو بالرغم من أنه موضوع عقائدى إلا أنه لا يخسرج عن كونه حدث تاريخي، وأيضاً مذبحة الأبرياء وهو الحدث التاريخي الذي تم تصسويره فسي دير أبو حنس (شكل ٩٢) ضمن أحداث متتالية لهذا الحدث على غرار السرد القصصي في الفن المصرى القديم، فنجد المذبحة ثم مقتل زكريا الكاهن ثم زيارة المسلاك ليوسسف ثم هروب العائلة إلى مصر، وهي أحداث تاريخية تذكارية في نفس الوقت تمجد زيارة العائلة لمصر (شكل ٩٣).

أيضاً من الموضوعات التى تم تناولها فى مصر وتحمل صفة تذكارية لمناظر القديسين سواء الواقفين أو الجالسين داخل الحنايا أو منفردين على الجدران بصورة مكتفة يمكن ملاحظتها فى صور سقارة وباويط (شكل ١١٢)، وهى تمثل قديسين مشهورين فسى المنطقة حاول الفنان تصنيفهم من حيث مكانتهم وأعمالهم، فمنهم من يحمل صفة الشهادة كأبو مينا ومنهم من اشتهر بإدارته لمجموعة من الرهبان والأديرة من القديسين أرميا وأبوللو ومقار (شكل ٩٦، ٩٨، ١١٠، ١١)، ومنهم من تعلقت قصصهم بجانب أسطورى تعليمى فى نفس الوقت مثل القديسين فوبيا أمون وسيسنيوس

الفارس (شكل ١١٤، ١١٥)، أيضاً صورت موضوعات تحمل صفة إيمانية مثل التوبة تحت أقدام هؤلاء القديسين مثل صورة التوبة في دير القديس أرميا بسقارة (شكل ٩٨).

هناك موضوعات لها سمات تخيلية أو رمزية، إلا أن مفهومها نابع من كتابات العهد الجديد وبعض المصادر التي تحدثت عنها، وتلك الموضوعات تنقسم إلى نوعين، الأول خاص بالموضوع الشامل، والثاني خاص بالشخصيات المستخدمة سواء كانوا متداخلين في الأعمال الفنية أو غير ذلك.

فمن ناحية الموضوعات نجد موضوع التجلى المصور في الحجرة الثانية عشر في باويط يخبينك من حيث النتاول الموضوعي عن فسيفساء دير سانت كاترين أو صور التجلى المصورة في العالم المسيحي، هذا المنظر وإن كان حدث فعلى السيد المسيح إلا أنسه مستوحي من رؤية تخيلية للمكان وللشخصيات المصورة من أنبياء ورسل. أيضاً موضوع الصعود وما يصور من رموز بجانب العرش يعتبر من المناظر التخيلية بالرغم من أنه نابع من أقوال النبي حزقيال وأكدها القديس بولس في رسالته حول العرش الإلهي والمخلوقات الأربعة التي تحمله دائماً (شكل ١٤٩). أيضماً من تلك الموضوعات التي اعتمدت على أقوال بعض الرهبان المشهورين مثل باخوميوس حول رؤيسته لمصير الأشرار بعد موتهم وتعذيبهم في جهنم على أيدي الملائكة، فبالرعم من أن القصية نابعة من رؤية القديس باخرميوس (شكل ١٠٩)، إلا أن الفنان اعتمد على تخبيله الخاص للشخصيات المصورة والحدث الحركي للمنظر في شكله النهائي. كذلك صور الفنان بعض الأفكار التخيلية الخاصة في صورة باويط وكالهما يرمز لدخول الجينة والحصول على الخلاص، في حين كان يصور مجموعة أخرى من القديسين "المقصود بهم أنهم ما زالوا أحياء" يحملون كتباً عادية غير مرصعة أو لفافات صغيرة و ملابسهم عادية مواكبة لملابس الحياة البومية في حين صور الفنان القديسين الشهداء بملابس بيضاء (شكل ١١٨) وأيضاً من الصور التخيلية للفنان القبطى منظر الفردوس أو واحمة القديسين الشهداء فصورها بإمكانياته الفنية المتاحة متأثراً بالفكر الهالينستي لمدر سة الاسكندرية في كوم أبو جرجا (شكل ١٥). هذا الوضع التخيلي جعل للفنان القبطي رؤية بعيدة الأفق للموضوعات التي تخدم الأغـراض الدينية، مما أدى إلى انعكاسها على الروح الفنية وتتمية روح الابتكار لديه، وهو الأمر الذي نفتقده بصورة كبيرة في الفن البيزنطي.

أما بالنسبة للنوع الثانى، والخاص بالشخصيات التخيلية، فإن أبرزها صور الملائكة في أوضاعهم المختلفة كمبشرين أو حراس أو رموز مساعدة للعمل الفنى أو مشخصسة لمجموعة فضائل في معظم الأمثلة التي تحدثنا عنها، والوضع العام لصور المسلاك كان على هيئة بشرية عادية وله جناحان وحول رأسه هالة ويتميز بوجه شاب أو طفولسي في بعض الأحيان (شكل ١١٨، ١٢٢، ١٢٣)، كذلك يمكن أن نعتبر صور الأنبياء فسى الحجسرة رقسم ١٢ بباويط (شكل ١٢٨) من الصور التي تحمل بعض التخيلات لصور الأنبياء فهي رمزية وليست واقعية استخدمت كعناصر مساعدة لخدمة منظر التجلى وتأكيد بشارة المسيح وولادة أمه العذراء للإله (شكل ١٤٨).

ج- التأثير الفرعونى والكلاسيكي في الموضوع القبطي

لم يمنع ظهور الفن القبطى فى كنف الفنون الهالينستية الرومانية فى مصر من الميل ناحية الجذور المصرية القديمة والتى لاقت قبولاً عند المسيحيين مثلما تمسك بها المصريون فى ظل العصرين البطلمي والروماني.

فقد كان لبقاء بعض العناصر الفنية المصرية القديمة في العصرين الهللينستي – السروماني دليلاً على بقاء بعض الموضوعات ذات المفاهيم الخاصة في أقاليم مصر الوسطى والعليا، والستى احتفظت بالكثير من العادات والعقائد القديمة ضد التيارات البونانية والرومانية.

ولقد كان المتشابه الجوهرى بين المقائد المسيحية والديانة المصرية القديمة أثره الكبير في وجود بعض التأثيرات المصرية من ناحية الموضوع على الموضوعات القبطية المصدورة جدارياً، وهذه الموضوعات لم تمثل شذوذ في الفن القبطي حيث استطاع الفنان توظيفها وصبغها بملامح قبطية تحدث نفس الإنطباع النفسي القديم للمتعبد بروح مسيحية.

من أسرز الأفكار القديمة التي استلهمها الفنان القبطي من الفكر المصرى القديم كانست عقيدة الحساب والعقاب، وهي أحد جوانب العقيدة المسيحية وأحد أبرز ملامحها القبطسية آنذاك والمرتبطة بحياة الرهبان وتعاليمهم. فقد صور الفنان القبطي هذه الفكرة علسي جدران الحجرة الثانية عشر بباويط في صور ملائكة يعذبون الأشرار عقاباً لهم عمل الفحرة من شرور (شكل ١٠٩)، تلك الفكرة على الرغم من ندرة استغلالها في الفين القيطي والمسيحي عموماً، إلا أن مدلولها التأثيري نابع من الأرشيف المصري القديم والذي اعتاد استخدام تلك الأعمال تصويرياً وفي مختلف أعماله الفنية.

ولهم تكن الأفكار المسيحية بعيدة عن الأفكار التي ألفها المصريون، بل في بعض الأحسيان وجد فيها المسيحي أساساً وسبيلاً يوضح أفكارهم الجديدة، ولعل من أبرزها أبضهاً تلك الفكرة التي ترمز للانتصار على الشر، وهي الفكرة المعروفة في الأساطير المصيرية القديمة بما تحمله من معانى للوفاء والتضحية والغداء والخلاص المنتظر، كما أنها تحمل إيحاءاً أسطورياً رمزياً ألفه الفنان القبطى في محاولة لتجسيد معانى مسيحية بصبحب علميه تمثيلها بصورة أو بأخرى في الفترة المبكرة، ومن هذا كان الاستعانة بالر مهز المصيري القديم ومحاولة صبغة برؤية فنية معاصرة "رومانية" حتى تواكب الحدكة الفنية أنذاك. فالأسطورة المصرية تمثل حورس وانتصاره على عمه الإله ست إلــه الشر وخلاص الشعب من ظلمه، وفي العصر الهللينستي تحول حورس إلى الطفل حربوقراط واتخذ نفس مخصصات حورس، ولقد استعار الفنان القبطى شخصية حورس كشــخص المســيح حيــث عبر عن ذلك في صورته الموجودة في مقبرة كرموز واقفاً بقدميه فيوق ثعبان وأسد مقاداً حورس في الفن المصرى القديم وحربوقراط في الفن الهالينستي (شكل ١٢٧). ليس ذلك فحسب، بل كانت هناك طريقة أخرى مستوحاة من أسطورة حورس وهي تصوير فكرة الانتصار الذي يحققه القديس الفارس فوق جواده والسذى يسرتدى ملابسس رومانية في شكل مصرى قديم يهزم قوى الشر التي تتنوع صعورها فهي إما حيوانات مفترسة أو أشخاص ترتكب معصية توجب القصاص منهم ميثل صيور باويط التي تصور القديس الفارس سيسينيوس وهو يقتل السيدة الباسيدريا عقاماً على ما فعلته تجاه أو لاده (شكل ١١٥)، حيث استعان الفنان برموز مصرية قديمة ترمز للشر ونثرها حول الفارس لتساعد في توضيح المعنى في الانتصار الدائم لهؤلاء

القديسين علسى الشيطان الذي رمز له بثلك الرموز على أنها الاثنى عشر خطراً أو مرضاً طلب الفارض من ربه أن يعفى منها.

هكهذا استطاع الفهنان القبطى أن يوظف قكرة مصرية صميمة لخدمة العقيدة المسيحية بأكثر من طريقة، بحيث يمكننا أن ننسب تتوع الصور الفرسان على الجياد أو بدون جهياد أو مسلحين على أنهم يرمزون كذلك لتحقيق النصر على قوى الشر أو الشيطان (شكل ١١٤).

يظهر أيضاً التأثير الفرعوني في تمثيل العدالة والتي صورها الفنان في حجرة السالم بالبجوات تمسك بالميزان وقرن الخيرات (شكل ٨٨)، حيث من المعروف أن المصدريين قد رمازوا لإلهة العدالة بالإلهة (ماعت) تجلس أو نقف بجوار الميزان المخصص لمحاكمة الأرواح عقب الموت في الأسطورة الدينية القديمة.

كذلك استخدم الفنان بعض مخصصات الآلهة المصرية القديمة، في تجسيد السلام بالبجوات حيث صور سيدة تحمل الصولجان بيد وعلامة عنخ باليد الأخرى (شكل ٩٨)، وكلاهما مسن الرموز المصرية القديمة، حيث يرمز الصولجان للقوة عند المصريين فضلاً عن كونه من مخصصات الإله أوزوريس إله العالم الآخر والذي كان يصور دائماً فسى المقابر المصرية القديمة، أما علامة عنخ فهى فرعونية في الأصل، والتي كانست تعنى الحياة لدى المصريين ولها أيضاً مدلول كبير لدى المسيحيين فهى ترمز للمسيح في حياته وصلبه فكان تصويرها دليلاً على التأثير المصرى القديم. وهنا فإن الفسنان قد استخدم رموزاً مصرية من التراث القديم ليوضح بها رموز مسيحية كالعدالة والسلام.

أما عن التأثيرات الهالبنستية للموضوعات فهى تتركز فى العنصر الأسطورى المميز للفس القبطى وأحد العناصر الزخرفية فيه، فهو بلا شك نابع من أرشيف الفن السكندرى خسلال العصسرين البطلمى والرومانى، والذى استعان به الفنان منذ بدايته المبكرة ليس بغرض دينى بل كان للتستر ورائه فى فترة الاضطهادات الرومانية خلال القرون الثلاثة الأواتل بعد الميلاد.

أيضياً من التأثيرات الهللينستية الرومانية المواكبة لعنصر الموضوعات استخدام الفينان للكتابة اللغوية على الصور الجدارية، فهو أسلوب روماني ازدهر خلال العصر

الإمبراطورى، وإن كان له أصل مصرى قديم، لذلك لجا الفنان القبطى لاستخدام تلك الخاصية ليوضح أسماء الشخصيات المصورة باللغة اليونانية ثم استبدلها باللغة القبطية بعصد القرن الخامس الميلادى، ليس فى أشكال أسماء فقط بل فى كتابة بعض النصوص الدينية والخواطير والأقبوال المشهورة، والتى تتدرج تحت مسمى الخدمة التعليمية المواكبة لخدمية الصورة ذاتها. فهى بدون شك من أهم السمات الفنية التى انفرد بها الفنان البيزنطى.

هناك أيضاً تأثير هللينستى واضع فى تشخيص الأنهار مثل تشخيص نهر الأردن (شكل ١١٦) وهى السمة الفنية المتأثرة بصور الأنهار (النيل والتيبر وغيرها) فى الفن البطلمى والرومانى، والفنان هنا قد استلهم هذا الموضوع ووظفه لخدمة صورة التعميد الخاصة بالسيد المسيح.

بقى لىنا أن نشىير إلى أن الفنان القبطى تأثر خاصة بالملابس الرومانية سواء الدينية أو العسكرية وذلك فى صور القديسين الفرسان وغيرهم من حيث الشكل واللون وطريقة المحاكاة، وهى تعكس هذا التأثير الرومانى، فضلاً عن صور الأسلحة من دروع ورماح وسيوف تحمل الطابع الرومانى فى كثير من الصور القبطية.

خلاصة القدول أن الفنان القبطى استوحى معظم موضوعاته من الأساطير المصرية القديمة واليونانية - الرومانية، والتي تحمل مميزات فنية مختلفة عن مميزات الفسن الهالينستى وتتبع التيارات الشعبية التي تأثر به الفن القبطى المبكر. وفي تلك الأعمال نجد دليلاً على اقتحام الرموز المسيحية للموضوع الوثتى مثل الصليب والسمكة والحمامية والطاووس وجميعها رموز استخدمت في العقيدة المسيحية في فترة ما قبل الاعتراف بها.

د- ظاهرة التجسيد

يعرف التجسيد (التشخيص) في الفن التصويري بأنه الأسلوب الذي يعطى الفنان حسرية التعامل مع مفاهيم معنوية أو مادية تحدد داخل إطار شكلي مناسب يخدم العمل الفني ككل ويحقق الهدف المرجو من الصورة.

ومع ظهور المسيحية وانتشارها وما واكب ذلك من اعتماد الفنان المسيحى على الرمز والإيهام المصور كسلاح يواجه به الوثنية الرومانية واضطهادها آنذاك، نجده قد مال نحو ظاهرة التشخيص. والتي نلمس بدايتها المبكرة في المقابر الرومانية المسيحية والستى صسورت تشخيص نهر الأردن وهو من الموضوعات الشائعة التي وظفت من أجل خدمة حدث ديني هام وهو تعميد المسيح في نهر الأردن، حيث شخص نهر الأردن فسي مصر في صورتين من باويط، الأولى (شكل ١١٦) على هيئة سيدة تمسك بقرن الخسيرات والثانية (شكل ١١٦) على هيئة طفل عارى، وإن كان الشكل العام لتشخيص نهر الأردن في الكنائس الغربية بعد القرن السادس الميلادي في صورة رجل كبير السن، إلا أن التأثير الهلينستي واضحاً في أسلوبه لتشخيص نهر النيل في مصر على هيئة رجل مسن ذي جسد مترهل يدم عن الرخاء الوفير.

كذلك أبرزت صور حجرة السلام بالبجوات نماذج تشخيصية هامة، وهي تصوير الفـنان لثلاث سيدات تحمل كل منهن مخصصات معينة ترمز لفضائل ثلاث هامة في الفـنان لثلاث سيدية المبكرة، أولى تلك الفضائل كانت فضيلة العدالة والتي صورها الفنان حسب مقتضى ما توحي إليه الكلمة اليونانية المؤنثة Δικαιοσυνη (شكل ΔΛ) وهي مـتأثرة بشخصية الإلهة (ماعت) وخاصة في ارتباطها بتحقيق العدالة التي كان ينشدها المسـيحيون فـي فترة ما بعد الاعتراف بالمسيحية. وهناك سيدة أخرى تقدم لذا فكرة السلام على اسم مؤنث Ειρηνη (شكل Δ۹) بملابس مصرية وتحمل مخصصات من الأرشيف المصـري القديم (الصولجان وعلامة عنخ) وهو إيحاء من الفنان في سلام ينشده بعـد فترة الاضطهادات مبنى على القوة والإيمان. أما السيدة الثائثة فهي تمثل ينشده بعـد فترة الاضطهادات مبنى الي العردة والإيمان. أما السيدة الثائثة فهي تمثل نصـويرها فـوق سقف الحجرة إيحاءاً بأن أمر الصلاة قادم من السماء، كما أن حركة تصـويرها فـوق سقف الحجرة إيحاءاً بأن أمر الصلاة قادم من السماء، كما أن حركة الأيدي وتقدم القدم اليسرى على اليمني إيحاء بقدومها ناحية المتعبد. هكذا شخص الفنان شـكن فضائل وصفات إنسانية لها مداولها العقائدي والتأثيرى الهام، فضلاً عن كونهم من المخصصات الرئيسية لشخصية المسيح.

من الصور النادرة في عملية التشخيص، تشخيص الكنسية المقدسة في الحجرة السابعة عشر فسى باويط (شكل ١٢٤)، وهي مشخصة في صورة سيدة وفقاً لمعنى

الكلمة المؤنثة εκκλήσια وتعتبر من الصور الفريدة التى شخصت الكنيسة على شكل سعيدة، حيث من المعروف أن الكنيسة يرمز لها دائماً ببعض الرموز التي ورد ذكرها في الكتاب المقدس مثل السفينة والحمامة الوحيدة والشبكة وغيرها من الرموز.

من مظاهر ظاهرة التشخيص في الفن القبطي صور الأحد عشرة فضيلة والتي مسارس الفنان توزيعها دائماً إما حول الحدود الخارجية للحنايا (شكل ١٢٣)، أو ضمن الأفاريسز الزخرفية لجدران الحجرات (شكل ١٢٣)، وهي تختص بأهم الفضائل التي يجب أن يستحلي بها المؤمن أو الراهب أو المتعبد المسيحي، وقد رمز لتلك الفضائل بشكلين، إما في شكل صورة نصفية كاملة لبعض الملائكة يحملون دروعاً دائرية كما في صورة سقارة، أو على هيئة ميداليات تحمل وجوه الملائكة وأشكال إنسانية اعتبارية أخرى تحمل كل منها اسم أحد الفضائل.

وقد كان لارتباط الفضيلة بالأعمال البشرية في الحياة الدينية أثراً في تشخيصها في شكل صدورة بشرية أو ملائكية، الأمر الذي قربها أكثر للمسيحية، من أهم تلك الفضدائل الدرجاء والصدلاح والتواضدع والعفة والطهارة والشكر والصبر والإيمان والمحبة والقوة والطاعة والحكمة، وهم الأحد عشر فضيلة التي استخدمت في تشخيص حدول معظم الحنايا التي عثر عليها في الكنائس القبطية خلال القرنين السادس والسابع المديلادي، فضدلاً عدن كونها من السمات الشخصية للسيد المسيح التي ورد وصفها واستخدامها في الأناجيل الثلاثة وبعض الأعمال الأخرى.

مما سبق يمكننا أن نؤكد أن الفنان القبطى قد استخدم خاصية التشخيص (التجسيد) فسى إبراز مفاهيم دينية معنوية ومادية، هدفها الرئيسى نابع من محاولات رجال الفكر اللاهوتسى لتبسيط المفاهيم الدينية التى شابها بعض الغموض الديني عند تفسيرها خلال القرنيسن السرابع والخامس المسيلادى حتى تكون أقرب من خلال تلك الرموز لحياة المسيحى اليومية.

ويتضم لمنا اهتمام الفنان القبطى بالموضوع فى المقام الأول، والذى يسمو فى بعمض الأحميان علمى الأسلوب الفنى المصور به، ومرجع ذلك بالضرورة لارتباطه الشديد بالعقائد الدينية والتى يعتبر فيها الموضوع المصور ركناً هاماً من أركان تعليمها وانتشمارها. ومع منتصف القرن الخامس الميلادى شهدت الكنيسة القبطية أحداثاً هامة

غميرت من مفاهيمها السياسية ورسخت عقيدتها المذهبية "المونوفيزيقية" والتى دافعت عمنها ضمد أى هرقطة أو بدعة تهدد كيانها العقائدي. وتخلل ذلك إظهار العداء نحو اليونانييسن وكمل مما هو يمت بصلة لهم حتى أنهم تخلو عن اللغة اليونانية وأصبحت القبطية هى اللغة السائدة فى البلاد آنذاك.

وقد كان محور هذا الاختلاف حول طبيعة المسيح وهل كان له طبيعتين مختلفتين منفصـــلتين وهو ما نادى به المذهب الغربى، أو هما طبيعتان امتزجتا معا قبل الولادة وهو المذهب الذى نادى به الأقباط.

مسن هذا خرجت لنا ملامح موضوعية تمجد الاتجاهين، ففى الكنيسة الغربية قلت أهمسية موضوعات السيدة العذراء على أنها أم الإله وكذلك موضوعات الولادة وكافة الأحسداث المختلفة والمحيطة بولادة المسيح. بينما تخصصت فى تصوير مناظر موت العسذراء والتجلى للمسيح والعشاء الأخير والمعمودية وصور الراعى ومناظر المسيح المصلوب.

بيسنما كان من المنطقى أن يلتزم فنان الكنيسة القبطية بتصوير موضوعات تمجد مذهبه وتدافع عنه ضد المذهب الغربى، فخرجت موضوعات خاصة بالفن القبطى، من بينها موضوع إثبات جوهر المذهب القبطى مثل تصوير بشارة العذراء بواسطة الحمامة أو المسلاك، وصسورتها وهى تحمل المسيح رضيعاً وحول رأسه هالة، بالإضافة إلى موضوعات تستخدم للدلالة على ولادة المسيح الإله مثل مذبحة الأبرياء وقصص حياة زكسريا الراهب ومولد يوحنا المعمدان وهروب العائلة المقدسة إلى مصر وغيرها من الموضوعات التى التي المعمدان وهروب العائلة المقدسة إلى مصر وغيرها من الموضوعات التى المتعدان وهروب العائلة المقدسة الى مصر وغيرها من

من تلك المناظر المميزة أيضاً والمقننة منظر تمجيد والدة الإله الذى أصبح له أهمية في الطقوس الدينية والعبادة، فعلى الرغم من أنه ذات جذور مصرية قديمة، إلا أنسه مع بداية القرن السادس أخذ مفاهيم أخرى موظفة لتواكب طقوس الخدمة اليومية، وتحقيق أمينزاج الناسوت واللاهوت معا قبل الولادة وتكررت تلك الأعمال بصورها المخينافة في العديد من الكنائس والأديرة فيما بعد القرن السابع الميلادي في محاولة لإثبات المذهب المصرى.

هكذا كان الانعكاس الدينى المذهبى واضحاً على الموضوعات وبصغة خاصة فى القترة الثانية من فن التصوير الجدارى مما انعكس على طبيعة الموضوعات المستخدمة فى الفن القبطى التصويرى.

ثالثاً: الأسلوب الفنى في التصوير القبطي

إن دراسة التطبيقات التصويرية في الفن القبطى تقودنا إلى تحديد الأسلوب الفنى الخاص لفترتين مميزتين الأولى تتحصر فيما بين القرنين الثالث والخامس الميلادى، والثانسية تنتمى إلى الفترة ما بعد القرن الخامس الميلادى، فإذا كان الأسلوب الفنى في الفسترة الأولسي يمستاز بوقوعه تحت المؤثرات الفنية المختلطة من فرعونية ويونانية ورومانسية (مللينستية) وشرقية، فضلاً عن ميله الشديد لروح الموضوعات الدينية، فإن الفترة الثانية تمتاز بالذاتية الخاصة للأسلوب القبطي.

الفترة الأولى

وجد الفنان القبطى فى الفترة الأولى فى أسلوب التصوير الجدارى المصرى القديم الأسسس الفلسية التى تحقق له عناصر تصويرية تتفق مع مفهومه وعقيدته وبالتالى لا تخضيع من هذا المنطلق لقواعد الفن المنظورى الحادث آنذاك، حيث اكتفى الفنان بالسرؤية غير المنظورية التى تعتمد على التصوير السطحى للموضوعات مع الاحتفاظ بالمضمون والهدف.

هذه السمة يمكن ملاحظتها في أكثر من صورة في مقبرة الخروج بالبجوات، حيث أبرز الفنان الرموز الأساسية للحدث المصور مع إبراز الحركة الملائمة في ضوء إمكانسياته الفنية، مع إلتزامه باستخدام التعبيرات اللغوية من أسماء وكلمات تحدد مفهوم القصة، فضلاً عن ميله لاستخدام الإيحاءات الشكلية واللونية لإبراز مفهوم القصة أيضاً. كمان ذلك عوضاً عن ضعف الأسلوب الفني المميز لفنان حجرة الخروج بالبجوات وأيضاً في كهف أتريب.

هـذا الأسـلوب غير المنظورى أعطى للفنان القبطي حرية تحديد المكان والوقت المناسبين لتحقيق أهداف الصورة الدينية التى تخدم غرضاً معين (أزلى الطابع)، دون الانسـياق وراء الزمان والمكان الملازمين للحدث الفعلى مثلما نجد في صور العصر الهلاينسـتى ذات السمة الواقعية المحددة. ربما يكون الفنان القبطى قد لجا لهذا الأسلوب المصرى القديم بشكل رمزى زخرفى حتى لا تكون الصورة الدينية صورة واقعية وتفقد بذلك أهميتها الروحية الخالدة.

وحستى يتحقق ذلك لجأ الفنان القبطى إلى تصوير بعض الأشجار كحدود فاصلة تصسويراً ورمزياً مثل صور الأشجار فى خروج موسى (شكل ٧٣، ٧٤) وفى صورة كسرموز (شكل ٥٥٠)، وأيضاً مسئل تصويره لبقعة باللون الأزرق فى قصة يونان والحسوت كتسب أعلاها (البحر الأحمر) باليونانية (شكل ٨٢)، وهى رموز محددة لجا إليها لخدمة سير الأحداث فى القصة المصورة.

وقد يكون التعبير عن المكان في بعض الأحيان عنصراً إجبارياً لا يستطيع الفنان التغاضى عنه مثل صورة سفينة نوح وسفينة يونان، حيث أجبر الفنان على تصوير مياه زرقاء حتى يعطى الصورة إحساسها الفنى الواقعى (شكل ٧٧، ٧٧).

من أبرز خصائص التصوير (غير المنظورى) استخدام أسلوب البعدين كسمة فنية تحقق للفنان المصرى عموماً ذاتية خاصة تختلف عن وسائل التعبير التصويرى الهلاينستى أو الرومانى، وهى أيضاً سمة تصويرية التزمت بها الصور الدينية في مصر مسنذ العصر الفرعونى، وإن كان استخدامها في الفن القبطى قد جاء ليحقق الفكر العقائدى في عملية الإيحاء الديني المستتر وراء العمل الفني في ظل ظروف السياسية السائدة في تلك الفترة.

وقد إلى تزم الفنان القبطى باستخدام البعدين "الطول والعرض" في معظم الصور الجدارية، وكان استخدام المنظور قليلاً جداً، وأدى هذا الأسلوب إلى استخدام أساليب أخرى مواكبة لأسلوب البعدين فجاءت رسوماته بالطريقة الجانبية في أغلب الأحيان مع استخدام الطريقة الأمامية ذات التأثير العصرى آنذاك في بعض الموضوعات التي رأى ضرورة تصويرها بالطريقة الأمامية، مثل صورة المسيح قاهر الشر في كرموز (شكل ١٢٧)، وصورة النبي أشعيا ونوح ودانيال والشبان الثلاثة وآدم وحواء في (حجرة

الخروج وكل صسور حجرة السلام) (شكل ٧٥- ٨٥)، لما لها من خاصية التعامل المباشسر مسع المتعبد فضلاً من عدم وجود حركة فعلية في أي اتجاه تلزم الفنان أن يصورهم في شكل جانبي.

أما التصوير الجانبى فنجده فى القصص ذات المدلول الحركى المازم على الغنان، مثل تصويره لحركة الحيوانات، وحركة قوم اليهود وجنود فرعون، والعبد المتجه ناحية البيئر فى قصة روبيكا، والنبى إبراهيم وسارة، والراعى الصالح المتجه ناحية أغنامه والعنذارى السبع المتجهات ناحية أورشليم، وباقى صور حجرة الخروج. (شكل ٧٧،)

من ناحسية أخسرى استخدم الفنان أيضاً طريقة الثلاث أرباع لفة فى المزج بين الشكل المصرى القديم والشكل اليونانى للأوضاع والحركة، وهى الصفة التى تميزت بهما صور المعجزات الثلاثة فى مقبرة كرموز (شكل ١٥٥)، وفى صورة موسى أمام أورشليم (شكل ٧٨)، وصورة آدم وحواء والتى رغب الفنان فى إيجاد صلة بينهم وبين الباب من خلال إمالة وجههم ناحيته للإيحاء بعملية الخروج (شكل ٧٤).

إن هذا الخلط الكبير بين المؤشرات التعبيرية للفن المصرى القديم والفن الهلينستى، قد انتشرت فى أواخر العصر الرومانى بصورة كبيرة منذ نهاية القرن السائنى وبدايسة القرن الثالث الميلادى، ويمكن ملاحظة ذلك على صور البورتريهات الشخصية المصورة وكذلك الشواهد الجنائزية وصور التوابيت الرومانية التى عثر عليها فى مصر وكان معظمها يخدم أغراضاً جنائزية متعلقة بالديانة الوثنية.

من السمات الغنية المميزة للرؤية غير المنظورية أيضاً استخدام الخط المحدد للأسكال المصورة في تحديد معالم الشخصيات بالألوان الداكنة أو الفاتحة، ويمكن أن ندرك تلك السمة في مقبرة كرموز بالرغم من وضوح التأثير الهلاينستي لمدرسة الإسكندرية. أيضاً في حجرة الخروج كان الخط المحدد باللون الأبيض والأحمر الداكن، وفي حجرة السلام كان باللون الأحمر. والخط المحدد يعني الاحترام للتكوين المصور، "الشخصيات والأفعال" والتي تعطى مفهوماً فلسفياً عقائدياً رغبة منه في إيجاد صورة خالدة تكفي للتعريف ربما تمثله تماماً من فكر عقائدي أو هدف ديني مثلما كان مفهومه في التصوير المصرى القديم.

وإذا كانست الرؤية (غير المنظورية) أسلوباً مصرياً صميماً في الفن القبطى، فإن فسن الإيحساء السذى مال إليه الفنان القبطى في أسلوبه المبكر تأثير هللينستى نابع من مدرسسة الإسكندرية الفنية مبدعة فن خداع النظر والإيحاءات الشكلية واللونية لخدمة العمل الفنى ككل.

فمن ناحية الشكل أو الخط نجد تصوير شكل الجب الذي يقف بداخله النبي دانيال والأسدان في حجرة الخروج بالبجوات (شكل ٧٧) على شكل حدوة حصان تمثل مقطع رأسي للبئر بدون إيراز أي عمق واضح، هذه الحدوة بهذا الشكل تمثل سطحية تصويرية مكونة من بعدين طول وعرض باللون الأصفر ومحددة بواسطة خط تعبيري لخدمة الحدث وللإيحاء بالعمق، فإذا حذفنا التكوين الخارجي هذا لتيقنا من شخصية الحدث مثلما صورت في العديد من المقابر المسيحية الأخرى، والرمز للبئر بهذا الشكل يحدل على أن الفنان القبطي أراد التعبير عن الحيز الضيق للإيحاء بعوامل نفسية تميز الفن القبطي مثل العذاب والمعجزة الحادثة وهو الغرض من الصورة آنذاك.

نفسس السمة نجدها في السلسلة المصورة لقصة يونان والحوت وأبرز المعانى الواضحة في تأهب الحوت لابتلاع يونان ودخوله إلى جوف الحوت وخروجه منه (شكل ٨٢)، أيضاً الإيحاء الخطى نجده في صورة القديس أندروس في مقبرة كرموز والتي صورت حركة ردائه متأثرة بحركة الرياح المعاكسة لحركة القديس (شكل ١٠٥٠)، وهسى الخاصية التي يطلق عليها اسم المنظور الفراغي أو (الإيحاء بالفراغ) Arial وهسى الخاصية التي يطلق عليها اسم المنظور الفراغي أو (الإيحاء بالفراغ) prespective وهدى الإيحاء بالتأثيرات الطبيعية غير الظاهرة للمشاهد إلا أنه يشعر بوجودها من خلال تأثيرها على الأشكال المصورة وهذه السمة تميز بها فن مدرسة الإسكندرية.

من التأثيرات الهالبنستية أيضاً، استخدام الفنان لطريقة التأثيرية Compendiaria وهمو الأسلوب الذي يعتمد على اللمسات السريعة بالفرشاة مع دقة اختيار الألوان التي تحقىق انسجام كامل ورؤية منظورية من بعد، هذا الأسلوب ينقلنا لصورة السيد المسيح (قاهر الشر) في كرموز (شكل ١٢٧)، والتي نجد بها كل مقومات التصوير الهالبنستي في تحديد الطبقات المبصرة "الرؤية البصرية" في تناسق الألوان وتحديد الظلال والعمق

الضوئى Visual Strata، وتبدو واضحة في تقسيم جسد المسيح إلى قسمين أحدهما مظلل بالألوان الداكنة والأخرى مواجهة لمصدر ضوء فتبدو ألوانه فاتحة.

تلك الخاصية أخذت تطورها بصورة مباشرة من صور البورتريهات الشخصية وتعرف بظاهرة توزيع الضوء على السطوح المصورة باستخدام اللون الفاتح "الأبيض - الأصفر -القرمزى - الفاتح" وهي من إبداعات فذاني البورتريهات وإن كان لها أصل هالينستي "سكندري".

من السمات الهلايستية الأخرى المواكبة لصور الفترة الأولى وخاصة صور كرموز تلك الرؤية المنظورية الخاصة فى ملامح الوجوه وترتيب الشخوص وصور السلال الإثنا عشر بخطوط منظورية، فضلاً عن إيجاد مصدر أمامى للصورة (حدر الصسورة) Foreground، وآخر خلفى Back ground حيث يمكن ملاحظة تصاعد الخطسوط التصويرية من أسغل إلى أعلى مع مراعاة الخلفيات والمنظور المرثى، وهى احدى خصائص التصوير المنظوري للعصر الهلايستي.

أما عن أساوب تصوير الملابس في الفترة الأولى، فنجده قد تميز بالتحوير الواضح في بعض ملابس الشخصيات مثل حجرة الخروج، إلا أنها تعطى إنطباعاً عن الزي الروماني المستخدم في الحياة اليومية، ولا يخرج عن نطاقه إلا في أضيق الحدود حينما تؤثر مفاهيم القصيص المصورة على الأسلوب الفني مثل صور أنبياء العهد القديم والتي ظهرت بها بعض السمات الشرقية إلى حد ما.

والملابس في حجيرة الخيروج عبارة عن قميص تونيكا روماني ولكنه ليس بالقيس القصير، وإنما يبلغ طوله أسفل الركبتين ويطلق عليه اسم Tunicatus وهو قميص مزخرف بشرائط (كلافي – Clava) وهي مصنوعة من النسيج وبتكوينات زخرفية واحدة، تلك الأشرطة بتلك الزخرفة قد صورت من قبل في البورتريهات الرومانية وعلى التوابيت التي ترجع إلى الفترة من القرن الثاني وحتى نهاية القرن الثانث الميلادي.

وقد نجد التأثير الشرقى "السورى - البيزنطى الشرقى" واضحاً فى صور البجوات ولا سيما أغطية الرأس لمعظم أنبياء اليهود والتى أخذت شكلاً مخروطياً لا نجد مثيله فى أغطية الرأس المصرية أو الهالينستية وإنما تميل للفن السورى حيث صورها الفنان

11.

فى المعبد اليهودى فى (دورا أوروبوس) والتى ترجع إلى أواخر القرن الثانى الميلادى نجد فنان حجرة الخروج قد صورها على رؤوس العبرانيين الثلاثة (شكل ٨٣)، وربما يكسون التأثير هنا نابعاً من المدلول القصصى للترجمة السبعينية على الفنان والذى استوحى تلك القصص من نصوص الكتاب المقدس للعهد القديم.

في حجرة السلام (شكل ٨٤، ٨٥) نلاحظ تطور الأسلوب الزخرفي للملابس إلى حد ما بالمقارنة بصور الخروج، فهي تبدو دقيقة في إبراز ثنايا الملابس بأشكال خطية بساللون الأسود أو الأحمر حتى لا يقتحم الفنان العمق، كذلك تبدو دقة الفنان في اختيار الألسوان للملابس الستى تميزت بوجود العباءة فوق قميص التونيكا وهو الملبس الذي تميزت بسه الصسور المسيحية بعد ذلك، حيث اختفت الشرائط "الكلافي" من ملابس القديسيين تماماً بعد القرن الخامس الميلادي وأصبحت بدون زخارف وإن تميزت بسالخطوط الداكنة لتحقيق مزيد من الواقعية للصورة من خلال استخدام ألوان متدرجة من لون الملبس نفسه.

مسن هسنا نجد أن كل ملامح التيار الشعبى واضحة فى أسلوب التصوير للفترة الأولسى والتى تميزت باختلاط المؤثرات الفنية واستخدام الرمزية والإيحاءات الشكلية واللونسية، حتى أبرزت لنا أسلوباً تصويرياً مبسطاً يوضح المعنى ولا يبالغ فى العنصر الزخرفى الجمسالى، بيسنما نجد الأسلوب المصور لمعظم تلك الموضوعات والتى استخدمت كمقارنة من العالم المسيحى تأثرت كثيراً بالسمات الكلاسيكية وبصفة خاصة فسى صسور المقابسر السردايية فى روما ولكنها مستخدمة (الأساليب الفنية) بإمكانيات متواضسعة تسدو واضسحة فى الخطوط والسمات التعبيرية فى ملامح الوجه وبساطة التكويسن الموضوعى حتى يفى الغرض والتعبير الواضح عن الموضوع المصور فى أبسط صسورة. ويمكسن ملاحظة ناسك بصورة واضحة فى المقارنات المستخدمة لموضوعات الفترة الأولى.

الفترة الثانية

من خال تطبيقات الفترة الثانية والتي تمتد من منتصف القرن الخامس وحتى منتصف القرن السابع الميلادي نلاحظ حدوث تصفية لبعض المؤثرات الفنية السابقة

(الفرعونية والهالينستية)، وجاءت تلك التصفية وفقاً للمعايير الدينية والمذهبية الحادثة، بحيث استمر التأثير المصرى القديم بصورة مباشرة وإن أصبحت معالمه جزءاً من معالم التصدوير القبطى آنذاك، بينما تقلصت المؤثرات اليونانية الرومانية تماماً وهو التجاه يتوافق تماماً مع الاتجاه العام للكنيسة القبطية آنذاك.

فقد تميز الأسلوب الفنى بالاستقرار منذ القرن السادس الميلادى حيث بدأ يميل نحو إيجاد مثالية خاصة به نابعة من ارتباطه الدائم بالعقيدة الدينية والمذهبية النابعة من أحداث تلك الفيرة. فإذا كان فنان الفترة الأولى قد اعتمد على المؤثرات العشوائية المختلطة، فإن فنان الفترة الثانية اعتمد على المؤثرات الصريحة والتي تبرزها خطوط والضحة وعنصر زخرفى بديع وألوان زاهية وخطوط محددة وأشكال مباشرة وليس محورة، هذا ما تعكسه لنا صور التطبيقات من باويط وكوم أبو جرجا وسقارة وكاليا وأديرة أبو حنس وسانت كاترين من الملامح التصويرية لتلك الفترة، حيث ابتعد الفنان القسطى إلى حد ما عن الفكر غير المنظورى وخاصة فى تحديد رؤية لمكان الحدث المصور، وذلك بعمل خلفيات المنظر إما أن تكون معمارية أو طبيعية تساعد على تحديد ظروف الحدث، هذه الخلفيات صورت دائماً فى الموضوعات ذات السمة التنكارية أو التي تصور حدثاً تاريخياً ولها انعكاس دينى مميز.

ففى دير أبو حنس تميزت جميع اللوحات بالخلفية المعمارية، وقد وضع تأثير الفنان بالعمارة البيئية التى تتمثل فى الأعمدة الإسطوانية الضخمة والتكوينات المعمارية التى تمثل سمة إيحاء فنى بواجهة قصر أو مدخل له أعمدة وعقود أو خلفية حجرة، تلك الخلفيات يمكن مشاهدتها فى عرش هيرودوس وحلم يوسف ومقتل زكريا. وعرش قانا الجليل وبشارة زكريا من دير أبو حنس (شكل ٩٢- ٩٥).

والحديث عن الخافية يقودنا إلى خاصية هامة فى تحديد مستويات معينة فى اللوحة القبطية، والتى تنقسم إلى ثلاثة أقسام يرمز دائماً الجزء الأعلى إلى "السماء" ثم الأوسط السذى يمثل فيه "الموضوع المصور" والأسفل يمثل "الأرض" الذى تقف عليها عناصر الصورة، هذا التقسيم الخاص ببعض الخلفيات يمكن مشاهدته فى صور من باويط وسقارة وهى شبه أكيدة بألوان ثلاثة السماوى والأبيض والأصفر والقرمزى الداكن، بجانب ذلك هناك مناطق تميزت بخلفيات معينة يميزها اللون الأسود ذو التهشيرات

البيضاء ثم ترسم عليها الصورة بالوان زاهية فتبدو شخصياتها وكأنها خارجة كالنور من الظلام الحادث للخلفية لما يحدث انطباعاً نفسياً للصورة، ويمكن مشاهدتها في صور كوم أبو جرجا.

أيضاً من المميزات الفنية لصور الفترة الثانية، أسلوب تصوير الأشخاص والذى اتجه فسيه الفنان نحو المثالية إلى حد ما بالمقارنة بروح التحوير والتأثير الهلاينستى الحسادث في الفترة الأولى فالوجوه هذا تكاد تكون دائرية أو مثلثية في بعض الأحيان، وقد تميزت صور الرجال دائماً باللحية والشعر الكثيف المصغف في كتلة واحدة فوق الجسبهة، والسذى إمسا يكون برباط للشعر من الأمام أو بدون وإما أن تكون له حدود متعرجة بخط خارجي أو تأخذ إطار محدد بلون داكن.

أيضاً نجد تصوير الوجوه بأنف طويلة ومدببة تحددها خطوط مستقيمة وتفتقد للظال المستدرج، وفح صغير ومغلق، إلا أن الفنان في تلك الفترة استخدم الظل قليلاً وخاصعة فحى تحديد ظلال الرقبة والوجنتين وأسفل وأعلى العينين حيث كان يستخدم خطياً اللونين الأحمر والقرمزي الداكن والفاتح. ويمكن ملاحظة دقة ملامح الوجوه في صورة القديس بولس من باويط، وصورة النبي دانيال وباقي صور الأنبياء المصورين في الحجرة رقم ١٢ من باويط (شكل ١٢٨)، حيث يتضح لنا بعض التأثيرات السورية في الحجرة رقم ١٢ من باويط (شكل ١٢٨)، حيث يتضح لنا بعض التأثيرات السورية في تصوير ملامح الوجوه والتي لاقت قبولاً لدى الفنان القبطي لفترة محددة منذ نهاية القسرن الخسامس الميلادي، وتمتاز تلك الملامح بصورة الشارب الخفيف الطويل الذي يسدل على اللحية الخفيفة أيضاً والمحددة دائرياً، وتحيط بإطار الوجه خطوط متعرجة تحدده وهي تتبع في طرازها العام التصوير السوري والساساني.

كان لشكل الجدار في الصور القبطية تأثيره على أحجام الأشخاص المصورين، سرواه كانست أشكال دائرية أو نصف دائرية أو مستطيلة أو تجويف حنية وغيرها من الأشكال، فالفنان القبطي كان يميل دائماً للقضاء على الفراغ وتلك الخاصية جعلته لا يتقيد بشكل الجدار، وتحديد أحجام الشخصيات المصورة بما يواكب حدود الجدار، وقد كان يتغلب على الأجزاء الضيقة بتصوير أحد الحيوانات والتي ربما لا يكون لها دوراً في العمل الفنى، وإن اقتصد دورها هنا على ملئ الفراغ الكائن بين رسومات الشخصيات، ويمكن رؤية ذلك في كافة صور باويط على الجدران الدائرية.

حاول الفنان القبطى فى بعض الصور أن يطبق الرؤية المصرية القديمة حول تحديد شخصية رئيسية للحدث بحجم كبير عن بقية الشخصيات المصورة، ففى باويط نجد العذراء جالسة على العرش بحجم معتاد، بينما يقف إلى جوارها اثنان من رؤساء الملائكة بأحجام أقل منها شكل ١٤٢)، كذلك الصورة النصفية التي تشخص الكنيسة والمنتى تبدو بحجمها النصفى أكثر من الأحجام الكلية للقديسين المصورين بجانبها (من بساويط)، كذلك صورة التائب من دير القديس أرميا بسقارة والذى يبدو بحجم اقل بكثير من أحجام القديسين الواقفين (شكل ٩٨). هذه السمة يمكن أن نجدها فى الفن المصرى السذى حدد الشخصية ذات الأهمية بحجم كبير فى الصورة ثم باقى الشخصيات بحجم أقل.

حول التأثيرات المصرية القديمة أيضاً نجد صور دير أبو حنس تذكرنا بالأسلوب الفسنى المتبع فى التصوير المصرى عندما كانت الأحداث تصور بالتتابع واحدة تلو الأخسرى بفواصل بسيطة أو بدون، فقد تأثر الفنان أبو حنس وسرد لنا مجموعة من القصص المتتالية فى إفريز واحد لأحداث فترة ولادة المسيح، كما يلاحظ أنه كرر نفس الأسلوب فى صور من حياة القديس زكريا فى نفس الدير (شكل ١١١).

يلاحظ أن التأثير المصرى لم يكن كذلك فحسب، بل نجد أن الإفريز المصور محصور بين خطين أفقيين محدودين الإطار المصور فيه بالكامل، وهو أسلوب مصرى معروف في الصور المصرية القديمة، بينما التزم فنان باويط بتحديد مناظر من حياة النبي داود لتبدو مستقلة داخل إطار محدد وفصل بين تلك الإطارات بوحدات زخرفية هندسية ونباتية (شكل ١٠٤).

تمسيزت صور الفترة الثانية أيضاً بالهالة المستديرة المعروفة في الفن المسيحي، فقسد كانت تصور لأول مرة حول رأس السيد المسيح مثلما صورت في صورة الفترة الأولسي (مقبرة كرموز)، ثم أصبحت أكثر شيوعاً حيث صورت حول رؤوس الملائكة والقديسين بجانب السيد المسيح والعذراء، ونجد أن أسلوب الفترة الثانية قد صور الهالة فوق أشخاص ليس لهم علاقة بالدين المسيحي مثل الملك هيرودوس في مذبحة الأبرياء (شكل ٢٠٥)، والملك شاؤول وحراسه (شكل ٢٠٥)، والنبي داود في معظم صوره في باويط (شكل ٢٠٥)، والنبي داود من معظم صوره في باويط (شكل ٢٠٥)، والتفسير الوحيد لتواجد الهالة حول رؤوس هؤلاء يبتعد عن

المفهوم الدينى الذى صورت من أجله فوق رؤوس السيد المسيح والعذراء، وربما كان تصويرها هنا لتميزهم بالقوة كملوك أو أنبياء.

هذا ولقد لعبت الزخرفة والإيحاءات الأسطورية الشرقية (الفارسية أو السورية - البيزنطية الشرقية) دوراً هاماً في تحديد سمات الفن القبطى وخاصة في بداية القرن السابع المديلادي، وتبرز دورها في السمة الأسطورية الغالبة على فن التصوير في بساويط من خلال صور الحيوانات الأسطورية ومناظر الصيد وأسلوب الزخرفة المختلطة بعناصر هندسية ونباتية ممزوجة بعناصر حيوانية وآدمية متأثرة بالفن الشرقى في سوريا وفارس (شكل ١٢٠، ١٣١).

من ناحية الملابس نجدها قد تحددت إلى حد ما فى الفترة الثانية حيث اتخذت أشكالاً أكثر وقاراً وتميزت بالرداء السفلى دائماً ويعلوه العباءة (الهيماتيون)، وقد راعى الفينان تصوير القديسين الشهداء بملابس بيضاء، أما القديسين الأحياء فقد صورهم بملابس عادية لا تخرج عن نطاق الطراز السابق ذكره، بينما تميزت ملابس السيد المسيح دائماً باللون الأرجوانى، والعذراء بردائها الأرجوانى أو البنى القاتم وبدون زخارف مطلقاً، لقد شاهدنا بعض الشخصيات المصورة ترتدى ثياباً من نوع خاص قصير أسفل الركبتين وتحتها سروال يصل إلى القدمين كما هو الحال فى صورة صائدى الغزلان وصورة الطفل الذى يعزف على آلة موسيقية (شكل ١٢٠)، مما يدل على أنه ثوب من نوع خاص بمناظر الصيد، إلا أننا نجده من المؤثرات السورية فى على قائن والتي ظهرت خلال القرن السابع فى الفن القبطى.

قبل أن نختم الحديث عن الأسلوب الفنى المميز للتصوير القبطى يجدر بنا الإشارة السي بعض الملامح الفنية التى تميز بها التصوير القبطى خلال الفترة من بداية القرن الرابع وحتى القرن السابع الميلادي.

تحدث نا عن تأثير ملامح التيار الشعبى الذى ظهر فى الفن الرومانى المتأخر فى كاف الولايات الرومانية تلك السمة التى كانت تعتمد على خلط عير منتظم للمؤثرات الملينستية – الرومانية مع المؤثرات المحلية لتلك المناطق التى ظهرت فيها هذه السمة مثل سوريا وآسيا الصنغرى وشمال أفريقيا ومصر.

ففى مصر وخلال تلك الفترة التى تتحصر ما بين نهاية القرن الثانى وحتى بداية السرابع ظهرت سمة التحوير الذى إلتزم به الفنان القبطى بجانب الرمزية والإيحاء مت أجل تحقيق عمل فنى يواكب الظروف السياسية والدينية الحادثة فى تلك الفترة.

وسمة التحوير هذا نجدها مصورة بشكل واضح في حجرة الخروج وصور كهفت ثل أتربب، أرجعها بعض الباحثين إلى كونها سمة هللينستية نابعة من فن (الجروتسك) Grotesques أو التمسيخ السذى تسيزت به مدرسة الإسكندرية النحتية في العصر الهلينستي، وأنه في ذلك يأخذ صفة الكاريكاتير Caricatures وبالتالي فهم يرجعونه كمؤثر هللينستي وليس كأسلوب قبطي.

ولكسن بالنظر لموضوعات الفن السكندرى التى تأخذ هذه الصفة الممسوخة تحمل طابع الفكاهة وهو العلصر الغالب على تلك الأعمال والمتأثرة بالفن المسرحى اليونائي القديسم وخاصة ما يقدم من أعمال كوميدية لاقت رواجاً كبيراً في الفن السكندرى خلال العصسرين البطلمي والروماني، وبالتألي فإن الجروتسك والأعمال الممسوخة في الفت السكندري كانت تخدم غرضاً ترفيهياً أو مشاعر إنسانية بحثة يمكن اتصافها دائماً بلفظ الكاريكاتير.

ولكن فن التحوير يختلف عن فن الكاريكاتير، فهو فن خاصع لرغبة الفنان فى السراز معانى جادة جداً فى صورة محورة لا تحاكى الواقع إلا من خلال الهدف أو المصمون لا الشكل النهائى للعمل، أما فن الكاريكاتير فهو يحدد الشكل أولاً ثم يترتب عليه اختيار المفاهيم العديدة وليس المحددة.

فعلى سبيل المثال فى حجرة الخروج، النزم الفنان بالتحوير بعدم محاكاته لأساليب رومانسية، وأنسه قسد اخضع الرمزية والإيحاء والتحوير كعناصر أساسية تبرز أفكاره الدينسية – العقائديسة والستى يمكن للمشاهد المسيحى إدراكها مباشرة بينما يجد الوثنى صحوبة فى تحديد ماهيتها (شكل ١١٩).

ولهذا الغرض كان يصور الشكل البشرى بمعالم معروفة (وجه وجسد وأيدى وأرجل) ثم يتعامل مع هذه المعالم وفقاً لمتطلبات الحدث الفعلى المصور، وهو في ذلك السيس لديه أدنى أهمية بالقياسات البشرية للصور الجدارية، أو حتى بملاءمة العناصر الجسدية بعضها مع البعض أو مع شخصيات أخرى مصورة، ويمكن رؤية ذلك في

أضحية إبراهيم في حجرتي الخروج والسلام، وصورة سوسنة وروبيكا وسارة ودانيال والعبر انيون الثلاثة وأرميا وأشعبا وغيرهم من صور حجرة الخروج.

هكذا كان أسلوب التحوير أسلوباً قبطياً له وظيفة خاصة فى الفترة المبكرة تخدم أغراضاً دينية هامة مواكبة لظروف أرغمته على ذلك، فما أن زالت تلك الظروف فى الفترة ما بعد القرن الخامس، حتى تخلى الفنان القبطى عن تلك السمة وخضع لمؤثرات أخرى تحقق له ذاتية خاصة بعيدة عن الروح الرومانية فى الفن أنذاك، تعتمد على الموضوع ورموزية تصويره، وبذلك فإن أسلوب التحوير أسلوب عصرى (وقتى) استخدم لفترة محددة قبل الاعتراف بالمسيحية فقط فى الفن القبطى (شكل ١٢١).

مسال الفسنان منذ البداية المبكرة إلى الرمزية كأحد السمات الرئيسية المستخدمة للتعبير العقائدى أو الدينى المصور، ولقد كان سبب استخدامه لتلك الظاهرة هو خضوع الديست المسيحى منذ البداية لمحاولات التصدى لبعض المظاهر الدينية المعقدة والتي واكبت ظهوره مثل انتشار الهراطقة والبدع.

وقد أدى ذلك لظهور المدرسة اللاهوتية والتي كانت من أهم مهامها الأولى تبسيط مفهوم بعض العقائد الدينية، فضلاً عن تأثير الفكر السكندرى سواء الأدبى أو العلمى أو الفنى في الدين والفن المسيحي آنذاك. تلك العوامل ساعدت على ازدهار السمة الرمزية فسي الفن المسيحي بجانب العامل المعاصر لتلك الفترة وهو الاضطهادات الرومانية الوثنية وانتشار الدين الوثني، وهي التي حكمت على الدين المسيحي ممارسة عقائده بصدورة سرية ورمزية، كل هذه العوامل أدت إلى لجوء الفنان القبطي لبعض الرموز كحل وسط لكافة الظواهر المحيطة به آنذاك.

وتعتبر الرمزية وحدة متكاملة من الناحية الفنية تشمل عناصر أخرى مثل الإيحاء والتجسيد والتحوير، وكل هذا تابع لمفهوم الرمزية في الفن التصويري.

ولقد تحدثنا عن الإيحاء والتجسيد كسمات فنية نابعة من أسلوب فنى متميز لفترة محددة، أما الرمزية بمفهومها الشامل فهى تضم العنصرين الموضوع والأسلوب الفنى، وهسى تتصف فى الفن القبطى بالشمول الموضوعى والشكلى. وسوف نتحدث عنها من خلال ما أوردته لنا التطبيقات الفنية السابقة والتى مثلت جدارياً فى الفن القبطى.

أولى الظواهر الرمزية فى التصوير القبطى، ما نجده فى لوحة كرموز والتى صورت ثلاث معجزات للمسيح، فعلى الرغم من الموضوعية المصورة بها تلك المعجزات إلا أنها تحمل مفهوماً رمزياً يخدم غرضاً جنائزياً يشمل عناصر الصور السلائة معاً فهى ترمز للمؤمنين بروح ودم وجسد السيد المسيح وهى العناصر الثلاثة التى ترمز لها المعجزات معاً. (شكل ١٥٥)

نفسس الفكر الرمزى نجده فى رمزية المسيح قاهر الشر التى استوحاها الفنان من صسورة حورس فى الفن المصرى، على الرغم من أن النص اليونانى المأخوذ من أحد المزامير، إلا أنه تناولها فنياً بأسلوب متأثر بالفن المصرى القديم وذلك لوضوح أسلوبه المعستمد على الفكر الرمزى للإله حورس. اللوحة فى مجملها ترمز إلى انتصار السيد المسيح فى إخضاع قوى الشر التى تمثلها مجموعة الحيوانات المصورة (شكل ١٢٧).

ولقد كان لحرص الفنان القبطى على تغطية جميع المساحات الفارغة والتى يمكن خلالها أن تجسد بعض الأرواح الشريرة حسبما كان يعتقد، أن استخدم مجموعة من المخلوقات أو الحيوانات أو الطيور أو النباتات أحياناً بغرض زخرفى وأحياناً باعتبارها رمزاً مقدساً أو غير مقدساً ولكنه يعبر عن مفهوم معين يخدم العمل الفنى ككل ويعبر عن رمز فى العقيدة المسيحية آنذاك.

من تلك الأشكال كانت السمكة، التي تعبر عن السيد المسيح، لذلك أكثر الفنان القسطى والمسيحى من استخدام هذا الرمز سواء كان ضمن معجزة الغذاء المبارك كما هـو مصـور فـى مقـبرة كرموز (شكل ١٥٥) أو استخدامها كوحدة زخرفية ضمن السزخارف الجداريسة فـى كـوم أبو جرجا في منظر الفردوس ضمن أشكال النباتات والزهور المصورة.

أيضاً من الرموز التي أكثر الفنان القبطى من استخدامها جدارياً كانت الطيور ومسنها الحمامة، وهي أيضاً من أقدم الرموز المسيحية المصورة جدارياً حيث صورت منذ نهاية القرن الأول بالمقابر الرومانية المسيحية، والحمامة تعبر عن الروح القدس أو عن سلامة الروح في الحياة الأخرى بعد الموت، إلا أن الفنان القبطى استخدمها مبكراً بمعنى البشارة وهي كناية عن الروح المقدسة الآتية للعذراء أو النبي نوح والتي أخبرته بانحسار الفيضان، (شكل ١٧) أيضاً صورت في باويط ضمن العناصر الأساسية لمنظر

عمادة المسيح (شكل ١١٦) وهى ترمز للشعاع المرسل من فوق رأس السيد المسيح معبيراً عن السروح القدس أو أمر الرب إلى جانب ذلك استخدمت ضمن الوحدات الزخرفية وداخيل الأشكال الهندسية التى تغطى الجدران فى صورة كوم أبو جرجا. (شكل ١٥-١٨)

من الطيور الجميلة التي اتخنت رمزاً للقيامة وعدم الفناء كان الطاووس، والذي يقال أنه يعبر عن الخلود وقوة الاحتمال فاتخذ رمزاً لهما، وصورة الفنان القبطى فارداً جناحيه على المقرنصات الأربعة التي تحمل القبة للصورة في حجرة السلام بالبجوات (شكل ٨٤-٨٦) كحارس لتلك الموضوعات، ثم كان انتشاره في الوحدات الزخرفية في الفن القبطي وأيضاً على قطع النسيج.

النسر يعتبر رمزاً للتجديد حيث اعتقد بعض الآباء المسيحيين هذه السمة راجعين لمنص من مزامير داود (٣: ١: ٥) "ويجدد مثل النسر شبابك" ومن هنا ربطوا بين رمــزية النســر وبين ما يناله المسيحي بالمعمودية من خلاص وتجديد، وإن كان هذا التفسير يعمنه على الفكر اللاهوتي أكثر، إلا أننا يمكن أن نجد تفسيراً لرمزية النسر يعبر عن قوة السيد المسيح المنقض والمخلص للمؤمنين من شرور الأرض، فهو يرمز للصايب على عصور فارداً جناحيه مثل صورته في الحجرة رقم (٢٧) في باويط موحمياً لشكل الصليب ويحيط حول رأسه وجناحيه إكليل من الزهور وأغصان نباتية، ويتدلى من رقبته ثلاث ميداليات بيضاء، وحول رأسه طغراً المسيح (A.W) وهي تمثل رمــزاً للـبداية والنهاية المتمثلة في الوهية وناسوت السيد المسيح، بالإضافة إلى كلمة AETOΣ وتعمدني (نسمر) مكتوبة فوق شكل النسر بالكامل (شكل ١٣٠)، وهو يشبه صور أخرى عثر عليها في الحجرة رقم (٣٢) من باويط صور بها منظر لنسر بحجم كبير يغطى مساحة الحنية بالكامل باسطا جناحيه ورأسه إلى أعلى ومعلق في منقاره صمليب بعلامة عنخ وتحيط بعنقه دائرة كبيرة باللون الأحمر يتدلى منها صليب صغير (شكل ١٢٩)، وتبدو ملامع القوة في المخالب وتصوير الأحجة، أيضاً في إحدى حجرات السبجوات استخدام النسر كوحدة زخرفية موحية بشك الصليب، منذ الفترة المسبكرة فضسلاً عن ذلك فإن دلالاته الدينية مستمدة من مزامير داود وتصويره الدائم ضمن المخلوقات الأربعة الحاملة للعرش، والتي ذكرت ضمن رؤية حزقيال في منظر الصبعود السماوى، ومن هنا أصبح النسر أكثر من ايحاء فنى اتخذ ضمن الرموز المقدسة في العقيدة المسيحية.

من تصويرها وهي جميعاً ترمز نقوى الشر المحيطة بالإنسان المؤمن، فهي في البداية من تصويرها وهي جميعاً ترمز نقوى الشر المحيطة بالإنسان المؤمن، فهي في البداية مستوحاة من التعبير البدائي لقصة آدم وحواء والإثم الذي اقترفاه بسبب الحية التي تجسد بداخلها الشيطان فهمس في أذن حواء فكان لهم العقاب بالخروج من الجنة، تلك الحدية صورت بنفس المنظر في صورة آدم وحواء في حجرة الخروج وحجرة السلام بالبجوات في معظم صور المقابر الرومانية المسيحية ومن منطلق هذا المفهوم أصبحت رمزاً عاماً للزواحف في التعبير عن الشيطان أو الإعمال الخطرة (المحظورة) التي يقترفها الإنسان، فقد صورت مجموعة من الثعابين المتصلة بعقرب ضمن الرموز الشريرة السيدة الباسيدريا، فضلاً عن رمزيستها الواضحة في صورة المسيح قاهر الشر حيث صورت الزواحف كرموز شريرة تعبر عن الشيطان. (شكل ١٥٠)

وكان الأسد ضمن الحيوانات التى استخدمت كرموز فعلية فى الصورة القبطية، وبالسرغم من تعبيره عن القوة وتصويره خاضعاً للنبى دانيال فى صورته فى حجرتى الخسروج والسلام، إلا أن الفنان القبطى استخدم تعبيراً عن القوى الشريرة فالمسيح فى صدورة كسرموز يطا بقدميه على أسد، (شكل ١٥٥) وأيضاً الصياد المؤمن فى باويط يرمى السهام ليقتل أسد فى الحجرة الثانية عشر (شكل ١٣١)، كما أنه استخدم كعنصر زخرفى فى أركان المساحات الفارغة للمنظر المصور فوق عقد الحدايا فى باويط.

والصور الرمزية الذي تحتوى على صورة الفهد، نجدها مصورة في باويط على الحائط للحجرة الثامنة والعشرين وتصور طفلاً لها جناحان باللون القرمزى الداكن يمتطى فهد مصور باللون الأبيض بنقط سوداء والطفل هنا يمثل شخصية ايروس المجنح رافعاً يده اليمنى إلى أعلى ربما مشيراً لعلامة البشارة ويده اليسرى تقبض على رقية الفهد (شكل ١٣٤)، والمنظر في مجمله قطعة زخرفية مكملة للزخارف الهندسية والنباتية المصورة على الجانب الأيسر من الصورة، والمنظر لا يحمل أى دلالة رمزية

واضعه إلا أنسنا نلاحه التأثير السورى في ملامح الفهد وربما كان ذلك نابعاً من المناظر الأسطورية والتي صورت أيضاً على قطع النحت القبطي وتحمل نفس التأثير.

يرمـــز الحمــل أو الكبش دائماً للسيد المسيح منذ العصر المبكر، وهو أيضاً من الحــيوانات ذات الطبيعة المقدسة لأهميته في الذبيحة أو الأضحية أو الفداء مثلما صور في موضوعات إبراهيم وأضحيته بابنه إسحاق (شكل ٨٧) إلا أنه أصبح يرمز لشخص المسسيح المفــتدى بــه فيظهر في صورته المصورة داخل حنية في باويط في الحجرة الثامــنة والعشرين فضلاً عن كونه من العناصر الأساسية في صورته الراعي الصالح والــتي صحورت فــي العديد من المقابر الرومانية المسيحية المبكرة وأيضاً في حجرة الخــروج والــبجوات والمعــني هنا يرمز لتلك الأغنام بالخراف الضالة التي أتي إليها المسيح لكي يرجعها إلى حظيرتها مرة أخرى، ومن هنا اتخذ الكبش أو الحمل أكثر من رمز حسب الموضوع المقصود تصويره في الفن المسيحي.

يتبقى لنا من الرموز المسيحية المصورة في الفن القبطى الشكل الصليبي، والذى ظهر في البداية متأثراً بالعلامة المصرية القديمة (عنخ) وخرجت منها أشكال عديدة يمكن ملاحظية في حجرة الخروج بالبجوات (شكل ١٣٢) حيث نشر الفنان على جدران الحجرة مجموعة كبيرة من الصلبان المختلفة والتي ساعدت إلى حد ما في تسأريخ صور الحجرة فيما قبل القرن الخامس الميلادي، وقد استمر الصليب الفرعوني مستخدماً في الفن المسيحي حتى منتصف القرن السابع الميلادي، فمن باويط وإلى القرن السابع الميلادي، فمن باويط وإلى والعشرين السيادس ترجع صور لصليب بعلامة عنخ عثر عليه في الحجرة السابعة والعشرين مزخرف بفرعين من أغصان نباتية، أما الدائرة فكانت تحتوى على نجمة مثمنة (شكل ١٣٣) هذا بجانب بعض الأشكال الأخرى للصلبان منها الصليب اللاتيني وصيليب القديس أندروس والصليب المعقوف الذي استخدمه الفنان كوحدة زخرفية في الحجرة الثالثة بباويط ونجدها من الأشكال الزخرفية التي توحى بشكًل الصليب.

من خلل ما سبق، نجد أن الرمز في الفن القبطى كان ركيزة أساسية واكبت طبيعة العقائد الدينية المسيحية، ومن ثم كان انتشار الدين المسيحي وسيلة لانتشار الرمز فضلاً عن التأثير الوثني الذي لعب دوراً هاماً في وجود رموزاً للدين المسيحي استمرت حتى الآن.

رابعاً: التصوير على الحنايا في الفن القبطي

من العناصر المعمارية التي ارتبطت بفن التصوير الجداري ارتباطاً مباشراً في الفين القيطي كانت الحنية أو الشرقية Apse أو ما يطلق عليها اسم "حضن الأب أو حضن أم الإله".

والحنية هي الجزء المعقود بنصف دائرة مجوفة أو متعددة الأضلاع، وتتوسط دائماً كل هيكل من الهياكل الثلاثة في الجدار الشرقي للكنيسة أو تتوسط الجدار الشرقي للقللي أو أي مبنى له خاصية دينية مسبحية.

ودائماً ما يعلو هذا التجويف عقد صغير مزخرف بزخارف نحتية أو ملونة أو بصلور المحدى عشرة ميدالية برؤوس ملائكة تشخص مجموعة من الفضائل، وهذا العقد يرتكز من أسفل على عمودين لهما تيجان مزخرفة بزخارف هندسية أو نباتية.

والحنية في مضمونها الجوهري خاصة بالطقوس والعبادات والصلوات اليومية، ومن شم كانت موضوعاتها المصورة دائماً بالفريسك في مصر تحمل مفهوماً عقائدياً يواكب المذهب القبطي، حيث لم نعثر على حنايا في الفن القبطي المبكر خلال الفترة الأولى نظراً لعدم انتشار أماكن العبادة وحرية ممارستها بالشكل الذي تم في الفترة اللحقة بعد الاعتراف بها.

وقد امتازت الحنايا في القن القبطي بتواجدها الدائم في كافة المباني الدينية على الخستلاف وظائفها، ولهذا كان لابد من وجود اختلاف في طبيعة حجم الجنايا وأيضاً في الموضوعات وخاصة في الحنايا التي عشر عليها حتى الآن لا تخرج عن كونها تبرز عقيدة دينية خاصة بالسيد المسيح أو السيدة العذراء كأم للسيد المسيح. ومن هنا يمكن تصنيف أنواع الحنايا على الرغم من اخستلاف سبل تصويرها إلى نوعين، الأول خاص "بحضن والدة الإله" والثاني خاص "بحضن الأب"، وهما ينقسمان بدورهما إلى بعض الأنواع الأخرى حسب ما صور بداخل تلك الحنايا من موضوعات أخرى.

١- صور حنايا حضن والدة الإله "العذراء وطفلها"

أجمع العديد من العلماء على أن صورة العذراء التي تحمل طفلها وهي ترضعه، هـو أقدم مساظر الحسايا عموماً، وهـو المسنظر الذي أطلق عليه اسم -γαλα مساظر الدي أطلق عليه اسم -γαλα τοτροφούσα المرضعة"، كما أجمعوا على التأثير المصرى الحادث في تلك الصورة المستوحاة مسن صورة الإلهة إيزيس وهي ترضع طفلها الإله حورس أو حربوقراط، والتي عثر عليها في الصالة الوسطى في معبد إدفو وترجع إلى العصر الروماني، كذلك صورتها التي عثر عليها مؤخراً في معبد الآلهة إيزيس في كرانيس وترجع إلى القرن الثاني والثالث الميلادي.

وتعتبر صورة كرانيس من اقرب الصور التي تمثل منظر الأمومة أو حضن أم الإلسه كمسا هو متعارف عليها، فهي تجلس على العرش بواجهة أمامية ترضع طفلها حسورس مسن نهدها العارى (شكل ١٣٧)، وهي تقترب كثيراً من مفهوم صور السيدة العسذراء وهي ترضع السيد المسيح والتي عثر عليها في دير أرميا بسقارة وترجع إلى الفسترة ما بين القرئين الخامس والسادس الميلادي وأيضاً من باويط وترجع إلى نهاية القرن السابع الميلادي.

وهسناك أنماط عديدة تطورت من تلك الفكرة المصرية القديمة، وتشهد على ذلك حنايا الأديرة التي ترجع لتلك الفترة، ففي بعض الحنايا نجد العذراء بمفردها تحتل جدار الحنية بالكامل وترضع المسيح جالسة على العرش وبجانبها ملاكان، وهناك حنايا صورت فيها العذراء جالسة على العرش وهي تحمل السيد المسيح وبجانبها ملاكان والسنان مسن القديسين المحليين للدير، وفي هذا النمط لم تكن العذراء في حالة إرضاع للمسيح.

أمسا آخسر الأنماط المتطورة عن المنظر الأصلى وأكثرها انتشاراً فى العصور الوسسطى فسى الفن القبطى هو تصوير العذراء جالسة فى الحنية على عرشها وبين ذراعسيها أو علسى صدرها المسيح واقفاً فى صورة طفل داخل إطار بيضاوى الشكل أطلق عليه اسم Clipeus تعبيراً لقرب المنظر من صور الأطفال المنتصرين فى الفن الرومانى.

تلك هي الأنماط التي ظهرت عليها صور العذراء داخل الحنايات في الفن القبطى، ولم تتعرض لصور الحنايا التي صورت بها مع المسيح كضابط الكل في حضن الأب نظراً لتصنيفها في النوع الثاني والتي تظهر فيه العذراء مبتهلة Orana أو في حالة صلاة.

وســوف توضح الأمثلة التالية طبيعة صور العذراء في (حضن أم الإله) في النن القبطي وأنواعها.

أولاً: مسن دير القديس أرميا بسقارة في الحجرة (A) من الزاوية الشمالية الغربية للحجرة، عشر على حنية يتوسطها منظر السيدة العذراء جالسة على العرش المزخرف وحسول رأسها هالة باللون الأصغر وقد احتضنت طفلها السيد المسيح بذراعها الأيمن وتقوم بإرضاعه بيدها اليسرى، ويبدو المسيح قابضاً على معصمها بكلتا يديه ويهم بالرضاعة، وحول العذراء يقف اثنان من الملائكة جبرائيل وميخانيل (شكل ١٣٩)، قد صور المسيح وحول رأسه هالة باللون السماوى، بينما تسرتدى العسنراء ثوباً بني اللون قاتماً وعليه ثنايات مصورة باللونين البني والأسود، ويبدو أن الرداء الخارجي يغطى الرأس ويتدلى على الأجناب. أما المسيح فيرتدى رداءاً أبيض اللون يميل إلى الإصفرار من اسفل، وتبدو العلاقة واضحة بين المسيح والأم من خسلال قبضسته على يد الأم، وإن كانت ملامح وجهيهما نتسم بالجمود وليس بها أي أسلوب عاطفي للمنظر فيما عدا قبضة الابن على يد أمه.

نجد أن العداراء تجلس على عرش باللون الأحمر مزخرف بفستونات حلزونية الشكل متناسقة مع تجويف الحنية باللون الأبيض. وبجانب العرش صور الغنان اثنين مسن الملائكة، وهما يسرتديان ثياباً من طراز واحد يتكون من خيتون طويل باللون الأصفر مزخرف من الوسط بزخارف نسيجية حمراء متناسقة مع لون الرداء، وهناك رداء خدارجي هيماتيون باللون الأزرق السماوي مثبت من أعلى الكتف الأيمن يغطى مسنطقة الصدر ويتدلى إلى أسفل. وقد صور الفنان الجناحين بزخارف الريش باللون الأصفر الداكس حتى تتلاءم مع ألوان الحنية، أما ملامح الوجه للملاكين فتبدو محددة بخطوط خفيفة وخاصة العيون والأنف والفم الذي تعلوه ابتسامة خفية، أما الشعر فيبدو

مصغفاً بفستونات ملتفة يحددها من الوسط شريط أبيض وهو يحيط بمحيط الوجه تقريباً. وترجع الصورة إلى النصف الثاني من القرن الخامس الميلادي.

على نفس نمط تلك الحنية تقريباً عثر على حنية أخرى (شكل ١٣٨) من سقارة في الحجرة (١٧٢٥)، تصور العذراء جالسة ترضع طفلها السيد المسيح الجالس على ساقها الأيمن، وقد أوضع الفنان العلاقة بين الأم والابن بطريقة أكثر واقعية من الصحورة السابقة، وذلك في إمالة رأس الأم ناحية الابن، وقد عكس الفنان نفس الرؤية في اتجاه نظرة الابن إلى أعلى في مقابل نظرة الأم، وهي الرؤية الفنية عالية المستوى التي تمكن منها فنانو دير أرميا.

تخستلف صسورة تلك الحنية عن الصورة السابقة فى أن جدار الحنية الخلفى فى الصسورة السابقة كان يحتله منظر العرش بالكامل. أما فى تلك الصورة نجد الفنان قد قسسم الخلفسية إلى جزءين إحداهما علوى صغير صور بداخله صور نصفية للقديسين أخسنوخ ΑΠΑ ΕΧΝΩΧ، أبسا أرميا ΑΠΑ ΙΕΡΗΜΙΑΣ، أما الجزء السفلى فقد صور فيه الفنان بجانب العرش الملاكين جبرائيل وميخائيل.

وعلى الرغم من رجوع الصورتين إلى تاريخ متقارب وهو نهاية القرن الخامس وبداية القرن السادس الميلادى، إلا أن اسلوب تصوير هما يوضح أنهما ليسا لفنان واحد، فضلاً عن استحداث أسلوب تصوير الميداليات التى تحتوى على رؤوس آدمية تشخص الائسنى عشرة فضيلة وتحيط بالإفريز الخارجي للحنية، وهي أقدم حنية لدينا استخدمت هذا الأسلوب، والذي حافظ عليه الفنان القبطي في معظم حنايا الفن القبطي ولا سيما في باويط.

ويجدر بنا الإشارة أن نشير لتلك الرؤوس التي تصور مجموعة من الفضائل المقدسنة، ويلاحظ هنا اتجاه حدقة العين لدى الملائكة المصورين داخل الميدالية والتي تحبدو مائلة يميناً ويساراً مع دوران الحنية. وهي سيمترية فنية تحسب للفنان، وذلك لإحساس المشاهد بملاحقة أنظار تلك الرؤوس دائماً له (شكل ١٢٣).

من باويط وعلى الجدار الغربى للحجرة (٣٠) عثر ماسبيرو على حنية صورت نفس المنظر للسيدة العذراء جالسة على العرش ترضع المسيح، والحنية مهشمة تماماً ولم يتبق من المنظر سوى رأس العذراء وحولها الهالة القرمزية، وقد كتب الفنان اسمها بالطغرا (مريم المجدلية).

حول رأسها، وتبدو الصورة متشابهة تماماً مع صورة الحجرة (A) فيما تتصف بالجمود الفنى على الرغم من تأريخ تلك الصورة في بداية القرن الثامن الميلادي (شكل ١٤٠).

ثانياً: النمط الثانى من صور حنايا حضن والدة الإله، تصور العذراء جالسة على العسرش بين اثنين من الملائكة واثنين من القديسين المحليين، والعذراء في هذه المالة غير مرضعة للمسيح.

فمن الحجرة (١٧١٩) بدير أرميا بسقارة، نجد حنية صورت فيها السيدة العذراء وهمى جالسمة علمى العرش وطفلها يجلس على ساقها اليسرى وتسنده بيدها اليسرى واليمنى، والحنية مهشمة تمامماً وقد استطاع كوبيل تحديد معالمها بواسطة الرسم الشخصيات المصورة. فنجد العذراء جالسة على عرش مزخرف وترتدى رداء أحمر اللمون داكمناً وحمول رأسها هالة قرمزية اللون، والمسيح جالساً يرتدى رداء قرمزيا اللمون داكمناً وحمول رأسمه هالمة باللون الأصفر، وتبدو ملامح تصوير الثياب والوجوه بنفس المواصفات التى صورت بها في النمط السابق والتى تتصف بالجمود الفنى والخطوط الغليظة وهى أحد أبرز سمات التصوير القبطى خلال القرنين السادس والسابع الميلادى وعلى جانبى العرش يقف الملاكان جبرائيل وميخائيل رافعين أيديهما مبتهلين ويرتديان خيمتوناً ابيض طويلاً وعليه عباءة حمراه مثبتة من أعلى الظهر تتذلى إلى اسفل في خيمتوناً ابيض طويلاً وعليه عباءة حمراه مثبتة من أعلى الظهر تتذلى إلى اسفل في رأسيهما هالمة مستديرة، ويبدو أرميا إلى اليمين ويمسك كتاباً مقدماً ويرتدى خيتوناً ابيض طويلاً وعليه هيماتيون قرمزى يغطى الصدر، وله شعر ولحية بيضاء.

و إلى اليسار نجد القديس أخنوخ يرتدى خيتون أبيض وفوقه هيماتيون أحمر اللون وله شعر ولحية بيضاء وترجع الصورة إلى عداية القرن السادس الميلادى (شكل ١٤١).

على نفس نمط تصوير تلك الحنية صورت حنية أخرى من باويط بالحجرة الثالثة، وهسى تتقسم إلى جزئين العلوى منها مهشم تعامأ ولم يتبق منه شئ يذكر، أما الأسفل فيصور العذراء جالسة فوق العرش حاملة طفلها المسيح الجالس على ساقها اليسرى

وحول رأسه هالة قرمزية اللون ولم نعثر على رأس العذراء بينما نجد ردائها أرجوانى اللسون بخطوط سوداء بينما يرتدى الطفل رداء أبيض اللون، وبجوارها نجد اثنين من القديسين واقفين جهة اليمين يرتديان ملابس بيضاء ويمسك كل منهما بتاج التقديس وعصا تتهى بصليب (شكل ١٤٢)، وترجع إلى منتصف القرن السادس الميلادي.

ثالثاً: السنمط الأخير من صور حنايا حضن والدة الإله، ما نجده مصوراً في الحجرة الثامنة والعشرين في باويط، حيث صورت منظر للعذراء على العرش المرصع بالجواهر ترتدى عباءة تلتف حول جسدها بالكامل من الرأس حتى أطراف الأقدام باللون البنى المزخرف بخطوط سوداء، وتحمل في يدها شكلاً بيضاوياً Clipeus باللون الرمادي يقف بداخله السيد المسيح طفلاً صغير وحول رأسه هالة مستديرة عليها مسليب باللون الأسود، وقد كتب حولها اسمه IC, XC وبجوار العرش نجد ملكين أحدهما إلى اليمين والآخر إلى اليسار يبدوان متشابهين تماماً، فملابسهما بيضاء وعليها شرائط كلافي باللون الأصفر تزين الصدر وأسفل الثوب والأكتاف وأكمام القميص، شرائط كلافي باللون الأسود، ويمسك الملاكان في اليد اليمني مبخرة وفي اليسري علبة الفاتح ومحدد باللون الأسود، ويمسك الملاكان في اليد اليمني مبخرة وفي اليسري علبة خشسبية ربما يحمل فيها السبخور، وقد كتب الفنان بجوار سيقان الملاك الأيمن خشسبية ربما يحمل فيها السبخور، وقد كتب الفنان بجوار سيقان الملاك الأيمن محمورة داخل حنية وترجع إلى نهاية القرن السابع الميلادي (شكل ١٤٣).

والمسنظر بهذا المفهوم يصور العذراء وهي تحمل كينونة السيد المسيح وبجانبها ملاكسان أحدهما خاص بلاهوت المسيح والآخر خاص بناسوته، يحقق المذهب القبطي الذي يعنى بناسوت ولاهوت السيد المسيح قبل مولده ويعترف بأن العذراء هي أم الإله والناسوت معاً، إلا أننا من خلال الأسلوب الفني للوحة وبالمقارنة مع الحنايا السابقة نجد اخستلافاً فسي تصسوير المسيح داخل شكل بيضاوي واقفاً مما يجعلنا نشير إلى كينونة المسيح قبل مولده وأن هذين الملاكين هما مبشراً العذراء بما يحملان له من كينونته التي ولد بها.

هذه الفكرة تعتبر من أسس تصوير منظر حضن أم الإله بأنماطها السابقة، إلا أن التطور الحادث في أوضاع العذراء وطفلها المسيح والتي تحدثنا عنها ما هي إلا إثبات علاقة الأم بالابن الإله في صورة أكثر واقعية وأعمق. وهو الأساس الجوهري للمذهب القسطي السذي كسان يقساوم صراعات طويلة وقوية خلال القرنين الخامس والسادس الميلادي في محاولة لإثبات الطبيعة الذائية لناسوت ولاهوت المسيح وأنهما اجتمعا معاً قبل ولادته من العذراء.

من خال ما سبق نجد أن المفهوم الموضوعي لصور العذراء على الرغم من التأثير المصرى لأسطورة إيزيس وحورس لا يخرج عن نطاق الأمومة ومراعاة الأم إيسزيس (العذراء) لابنها حورس (المسيح) حتى يشب ويحقق الخلاص المنشود، ولكن بعد أحداث القرن الخامس الميلادي ومع بداية القرن السادس وظفت صورة العذراء وطفلها وظيفة أخرى خاصة بتمجيد المذهب المونوفيزيقي وتمجيد شخصية العذراء وإشبات علاقة الأم بالابن الإله من خلال تسابيح ترتل في الصلوات اليومية مما لزم وجود صور تحاكي تلك التسبيحات لتعطى روية أعمق للمسيحي المتعبد.

٢- صور حنايا (حضن الأب)

تبرز لنا حنايا حضن الأب بصورة مميزة في الفن القبطي، حيث تصور في الجبزء العلوى مسن الحنية السيد المسيح فوق عرشه معاطاً بالكائنات غير المجسدة والمذكبورة فسي سفر الرويا "حزقيال"، هذا الجزء تقريباً لا يتغير في معظم الحنايا .. الشهيرة بحضن الأب إما بصورة منفردة في الحنية أو مع الجزء الأسفل الذي يصور العنزراء فسي وضع صلاة Orante وبجانبها الاثنا عشر رسولاً واثنان من القديسين المحلبين.

ويبين منظر المسيح هنا عظمته كس "ضعابط الكل بيبا توكراتور المسيح هنا عظمته كس "ضعابط الكل بيبا توكراتور TIITIAVTOKPATOP ما لها من أهمية طقسية كبرى في الخدمة اليومية للكنائس القبطية. وفيها يظهر المسيح جالساً على العرش المحمول فوق مركبته النارية ويحسيط به اثنان من الملائكة والرموز الأربعة غير المتجسدة. هناك حنايا أخرى عشر عليها في سقارة وكوم أبوجرجا وكاليا، وهي تمزج بين منظر المسيح كضابط الكل

وبين الفكر الرمزى المصور، وفيها نجد المسيح جالساً على العرش داخل حنية صغيرة يحسنل جسدار الحنسية بالكامل منفرداً. من هنا نخرج بنوعين للموضوعات التي ترمز لحضسن الأب في الفن القبطي، أحدهما يحمل الصفة الطقسية والتي يطلق عليها حنايا حضسن الأب، أمسا النوع الثاني فهو يحمل الصفة التذكارية من الناحية الفنية، إلا أن انتشسارها فسي الأديسرة كان مرتبطاً بأمور طقسية خاصة بالعبادات الرهبانية. ويمكن توضيح ذلك بصورة أوضح من خلال الأمثلة التالية:

أولاً: اشمهر المنماذج القبطية الأصلية لصور الحنايا هو النموذج الذي صور في باويط في الحجرة السابعة عشر على جدارها الشرقي (شكل ١٤٤). ففي داخل تجويف الحنيية من أعلى نجد ميدالية دائرية الشكل بحجم كبير في المنتصف صور في داخلها صليب باللون الأصفر، وهو يرتدى ثوباً أصفر من أسفل وفوقه عباءة ملتفة حول جسده تمامـــاً باللون الأرجواني، ويجلس فوق وسادة باللون القرمزي الداكن وموضوعة فوق عرش مزين ومرصع بالجواهر ويضع قدميه فوق درج صور بشكل متوازى للإيحاء بالمنظور، ويحمل المسيح في يده اليسرى كتاباً مقدساً ظهرت على صفحتيه المفتوحتين الكلمات قبطية (OAΓΙΟΣ, ΟΑΓΙΟΣ, ΟΑΓΙΟΣ) ومعناها (قدوس قدوس قدوس)، أما اليد اليمني فيرفعها إلى أعلى مشيراً إلى علامة النصر أو الخلاص أو المباركة. هذا الاطهار الدائسري بالكامل محمول فوق أربع عجلات مصورة أسفل الإطار على هيئة دوائر صعفيرة بداخلها صليب والعجلات تسير تحت لهيب مشتعل يشبه البساط. هذا التكوين محاط من أعلى وأسفل بأربعة أجنحة باللون الأصفر ومزخرفة بخطوط حمراء وتتسنائر علميها العميون، وبداخل كل جناح منها صور الفنان أحد المخلوقات الأربعة الملازمة لشخص المسيح والمعبرة عن سماته الشخصية، ففي الجانب الأيمن في الجناح الأسفل رأس ثور، والجناح الأعلى رأس نسر، وعلى الجانب الأيسر من الجناح الأسفل رأس أسد، والأعلى رأس إنسان. وعلى جانبي المبدالية صور الفنان اثنين من الملائكة ينحسني كسل منهما في اتجاه المسيح ويحمل إناء دائرياً محمولاً فوق قطعة من القماش قرميزية اللون، أما الأجنحة فهي باللون الأخضر والأبيض، وأسفل كل ملاك صور الفينان ميدالية بها صورة نصفية لأحد القديسين أو لتشخيص لأحد الفضائل بدون كتابة لمغويــة. وربمــا رســمت مــن أجل ملئ الفراغ الناتج بين حدود الملاك وحدود إطار العرش، ويلاحمظ أن أرضية الحنية ملونة باللون السماوى الفاتح تعبيراً عن السماء والوجود السماوى للمسيح بواسطة العرش المحمول فوق العجلات إلى ملكوت السماء.

يفصل بين الجزء العلوى والسفلى إفريز باللون الأحمر، وقد صور الفنان فى الجزء السفلى صورة العذراء تقف اسفل العرش مباشرة رافعة يديها إلى أعلى مبتهلة أو فلى حالة صلاة Orante وترتدى ثوباً أرجوانى اللون ويحيط بالأكتاف وحول الرأس شال من نفس اللون، وعلى جانبى الرأس كتب الفنان حروف اسمها بطريقة المنوجرام (مريم المجدلية).

وهمي تقف بين مجموعة من تلاميذ المسيح يبلغ عددهم اثني عشرة تلميذاً بجانب تصوير أحد القديسين المشهورين بالمنطقة. هذا هو النهج الذي سار عليه الفنان القبطي في تصوير الحنايا حيث اعتاد تصوير أحد القديسين المعروفين في المنطقة "معاصراً" بجانب الاثنى عشر رسولاً تلاميذ المسيح حتى يكون حافزاً للرهبان وكناية عن مدلول المتكريس للكنيسة المقامسة فيها الحنية، ونرى القديس الأول إلى اليمين يمسك مفتاح الفردوس وهو ما تشير إليه الأناجيل على أنه الرسول بطرس حامل لواء المسيح وأكبيرهم مكانسة وتقرباً للمسيح، بينما نجد باقى القديسين يحملون كتاباً مقدساً مرصعاً بالجواهس وهسى مسن نفس صفات كتاب المسيح والتي تعبر دائما لحاملها انتقاله إلى الملكوت السماوية برفقة السيد المسيح الذي أعطاه هذا الكتاب، نلاحظ أن جميع التلاميذ مصورين بزى موحد مع اختلاف ألوانه بصفة خاصة في العباءة الخارجية التي يرتديها كــل قديــس فــوق الخيتون، ولهم هالات مستديرة باللون القرمزي محددةً بإطار أسود اللون، نلاحظ أيضاً أن عدد الواقفين ثلاثة عشر رسولاً فعلى يمين العذراء ستة من الرسل، بينما على يسارها نجد سبعة، والشخص السابع هو القديس المحلى وقد ميزه الفنان بأنه يمسك كتاباً غير مزين بالجواهر ومعه لفافة تشبه ورق البردي وهي كناية على أنه لا يزال حيا ويؤدى رسالته ولم ينل شرف ملكوت السماء مثل باقى الرسل. وقد كتب الفنان جية اليسار ΠΕΝΙΟΤΕΝΑΠΟΧΤΟΛΟΣ + "نحن الأباء الرسل". أما خلفية المنظر فهي عبارة عن أشجار الثمار البرتقال، ونلاحظ أن الفنان جعل هناك إفريــزأ ســفلياً محــداً للقديسين وقد أبرز ناحية منظورية في تصوير الظلال الخلفية للأقدام الواقفة معماً يوحى للمشاهد بتصوير أرضية، وترجع تلك الحنية إلى القرن السادس الميلادي.

وقد عثر أيضاً في باويط على حنية أخرى تمثل نفس المنظر السابق لحضن الأب تماماً، مع ملاحظة أن الأسلوب التصويرى فيها يتسم بالدقة والوقار إلى حد ما وبصفة خاصسة في تصوير عرش المسيح ووجهه الذي يبدو رجلاً ناضجاً وليس شاباً كما في صحورته السابقة، بينما التزم الفنان بكافة العناصر المميزة للجزء العلوى من الحنية السابقة. هناك اختلاف آخر في أن العذراء ليست واقفة ولكنها جالسة على عرش مرصسع بالجواهسر ويجلس على ساقها الأيسر المسيح طفلاً ناضجاً وحول رأسه هالة قرمزية اللون، أما العذراء فهي ترتدي رداءها المعروف باللون الأرجواني الداكن وحول رأسها هالة باللون القرمزي، وحولها يقف تلاميذ المسيح الاثنا عشر واثنان من القديسسين المحليين جهة اليمين وهو الأبانبرهو "أبو تفر". (شكل ١٤٢)

أيضاً من الاختلافات الهامة في اللوحة أن الملكين ميخائيل وجبرائيل اللذين يحيطان بعرش المسيح لم يمسكا الإناء المصور في الحنية السابقة، فتبدو أيديهما خالبة وإن كانت في نفس وضع الصورة السابقة، ومن خلال المقارنة مع الحنية السابقة وحنية سحقارة يمكن تاريخ تلك الحنية بالنصف الثاني من القرن السابع الميلادي وفقاً للاختلافات الوضعية في الصورة والأسلوب الفني المميز.

مما سبق يتضع لنا وحدة الرؤية الموضوعية في الأمثلة السابقة وهو الأمر الذي جعلمنا نسمعي في البحث عن أصل لتلك الأعمال، وهل كانت مستوهاة من عمل فني قديم؟ أو همي رؤيسة فنية من إبداع الفنان القبطي لخدمة عقيدته ثم نهج على أساسها الصور السابقة.

أما في باويط فقد كان الفاصل بين الجزئين أمراً محيراً للعلماء في تفسير مقصد هسذا الموضوع، ويسرجع ذلك لأن الفنان القبطي هو مبدع هذا التخيل وليس متأثراً بصورة مخطوط رابيولا الذي يرجع لفترة متأخرة عن تأريخ الصورة الأولى ببداية القرن السادس المسيلادي، من هنا ذهب بعض العلماء إلى تأكيد مقصد المنظر بأنه الصعود الإلهسي للمسيح، ومنهم من ذهب أنه المجئ الثاني للسيد المسيح في اليوم

الآخــر، وآخــرون اعتقد بأنه يعبر عن الفكرة اللاهونية التي تجسد السيد الحكم الذي سوف يأتي ويحكم آخر الزمان (شكل ١٤٥- ١٤٧).

فيإذا اعتقدنا أنسه مسنظر الصعود الإلهى فلماذا كانت حالة الاستقرار والهدوء الواضيحة في الصور، ولماذا صورت العذراء جالسة على العرش تحمل طفلها السيد المسيح بينما صورته أعلاها تشير بصعوده، فهذا الاختلاط لابد أن يكون له تفسير آخسر، نفسس الشئ بالنسبة للاعتقاد وبالمجئ الثاني للسيد المسيح في اليوم الأخير، أما الاعتقاد بأنسه السيد الحاكم الذي سوف يحكم آخر الزمان فهو تفسير لاهوتي للمنظر ببتعد عن وظيفة الصورة ضمن الطقوس اليومية للكنائس القبطية.

وفسى اعتقادنا أن وظيفة الرؤية الموضوعية المصورة في حنايا باويط لابد أن توظف من خلال مناقشة كافة الرموز المصورة في الحنية وما هو مقصدها في المذهب القبطي.

إن رغبة فنان باويط فى الفصل بين الجزئين العلوى والسفلى يؤكد استقلالية الموضوعين، ونستدل على ذلك من تنوع صور العذراء فى تلك الحنايا على نمطين أحدهما فى وضع صلاة والأخرى جالسة على العرش تحمل طفلها المسيح.

من هنا فيان الموضوع العلوى خاصة بموضوع الصعود الإلهى أو المجيء وكلاهما يمكن أن يتطابق مع المنظر، ويمكن أن نؤكد ذلك في صورة المسيح التي عثر عليها في باويط أيضاً صاعداً للسماء ويبدو الجديد هنا أن المنظر بالكامل مصور داخل الحنية فقط دون المعتاد من تصوير العذراء والملائكة والاثنى عشر رسولاً، مما يؤكد أن الفيان رغب في تصوير منظر الصعود (أو المجئ الثاني) منفرداً ومن هنا اكتفى للتعبير عنه بصورته على العرش الذي تحمله العربة ذات الأربع عجلات وتحيط بهما الرؤوس غير المجسدة.

يحمل الجزء العلوى من الحنية رموزاً كثيرة اختلف العلماء في تفسيرها، من أهم تلك السرموز والستى أصسبحت ضمن الطقوس الخاصة بالخدمة اليومية، هي رموز الإنجليين الأربعة أو ما يطلق عليها "الأربعة مخلوقات غير المتجسدة"، طبقاً لرؤيا حزقيال النبي والتي كانت تحيط بالعرش الذي يجسد عليه المسيح وهي وجوه الإنسان والأسد والسثور والنسسر، وقد اتفق رجال الدين المسيحي على اعتبار أن وجوه تلك

الكائسنات رموز شخصية تعبر عن الإنجليين الأربعة مرقس ولوقا ومتى ويوحنا، حيث يرمز وجه الإنسان للقديس متى وذلك لأنه بدأ إنجيله منذ نبوة النبى إبراهيم حتى ميلاد المسيح، والسثانى الأسد رمزاً للقديس لوقا الذى بدأ إنجيله بقصة زكريا الكاهن ومولد يوحسنا المعمدان، أما وجه النسر فيرمز دائماً للتجديد والتجديد خاص بإنجيل القديس يوحسنا الذى خطى طريقاً جديداً فى كتابة إنجيله باتباعه للفكر اللاهوتى ومن هنا اعتبر تجديداً ورمز له بالنسر (شكل 159).

ولكن بالسرغم مسن سسيطرة تلك الفكرة عند الكثير من علماء اللاهوت والدين المسسيحي، إلا أنسنا نجد لها تفسيراً آخر ربما يكون اقرب إلى الصواب، ففي نص حزقيال يصف تلك الحيوانات بأنها مجنحة ومختصة بالتسابيح ليلا ونهاراً وهم مقربون جداً للسرب، فسي حين يصف يوحنا في إنجيله "وخر الأربعة الحيوانات وسجدوا شالجالس على العرش قائلين آمين" مما يوحي بكونهم ملائكة مختصين بتلك الأشكال التي يجسدونها وبذلك يكونسوا بعيدين كل البعد عن وصفهم بالإنجليين الأربعة، ذلك لأن القصة والرموز المصورة مستوحاة من العهد القديم طبقاً لرؤبا حزقيال وتم توظيفها في الفن القبطي لتخدم الغرض المقصود وهو مكانة "المسيح السماوية أو بالمعنى العقائدي التجسسيد الإلهسي للسيد المسيح"، ومن ثم فإن الرموز الأربعة هنا تجسد اختصاصات الملائكسة بأجسناس البشسر والوحوش والبهائم والطيور، حتى يتحقق استمالة عناصر الطبيعة فسي صدورة شخوص تحيط وتخر ساجدة للسيد المسيح وهو المفهوم الذي السيساغه يوحنا في إنجيله.

من هنا نجد أن التشكيل المزدوج بين عناصر رمزية من العهد القديم وأخرى من العهد الجديد مرتبطة برسومات حضن الأب في الكنائس القبطية المبكرة، من أجل إثبات العقيدة والمذهب القبطي حيث ربط الفنان بين صورة العذراء والدة الإله الجالسة أو الواقفة بين الرسل على أنها تجسيد للناسوت الخاص بالمسيح، أما صورته العلوية بما تحمله من رموز مختلطة من العهدين فهي تجسد لاهوت المسيح السماوي، من هنا وعلى السرغم من استقلال المنظرين تماماً إلا أنهما يجتمعان معا بحت مفهوم واحد خاص بالخدمة اليومية في الكنائس القبطية والتي أصبحت تضم تلك الرؤية كمبدأ إيماني من وجهة نظر الكنيسة القبطية من خلال عقيدتها وأسرارها.

مما تقدم يمكننا الجزم بأن صور (حضن الأب) لوحة فنية قبطية صميمة مستوحاة من تشكيل مزدوج يجمع رموزاً من العهدين القديم والجديد، صاغها الفنان بتلك الكيفية حتى تساعد على خدمة العقيدة القبطية وتحقق المفهوم الجوهرى الذى يجمع بين لاهوت المسيح وناسوته وأنهما اجتمعا بداخل العذراء قبل الولادة، وهو التمجيد الذى يتلى فى الكنائس القبطية يومياً يتولى فيه تمجيد العذراء مريم مع طفلها شارحين التجسد الإلهى من خلال نبوءات العهد القديم الذين أشاروا لهذا المفهوم من قبل ووصفهم لمرؤيا حزقيال ونسبوءات أشعيا وأرميا وايليا، مع استخدام رموز العهد القديم بتمثيلها حتى يتحقق ذلك المفهوم، ومن بين تلك الرموز كانت الحيوانات الأربعة غير المتجسدة وتابوت العهد وسلم يعقوب والمركبة الذارية وعليقة موسى والذار التى داخلها، فهى رؤية مزدوجة تميزت بها صلوات الكنيسة القبطية والشرقية بينما تفتقدها الكنائس الغربية.

ثانياً: هناك مجموعة من الحنايا ظهرت في الفن القبطى تصور المسيح جالساً على عرشه حاملاً كتابه المقدس مصوراً منفرداً داخل الحنية بدون المركبة النارية أو المخلوقات الأربعة، والغريب في الأمر أن تلك الحنايا كانت ذات أحجام صغيرة وتفتقر للإطار العام للحنايا السابقة من ناحية الحجم أو الزخارف الخارجية، والتفسير المنطقي لنتلك الحنايا مرتبط بأماكن تواجدها حيث عثر عليها في معظم قلالي الأديرة الخاصة بالرهبان، ومن ثم كانت تمثل عاملاً نفسياً قوياً تجاه الراهب الذي يقف وجهاً لوجه مع صورة المسيح، ومن هنا فسرت على كونها حنايا خاصة بالتوبة أو التسابيح أو الأدعية الخاصة برهبان الأديرة.

فمن دير أرميا بسقارة في الحجرة رقم (٧٠٩) على الحائط الشرقى عثر على حنية صدور فيها المسيح جالساً على العرش منفرداً فوق وسادة مزخرفة بزخارف هندسية يليها إلى أسفل العرش باللون الأحمر ومزخرف بالجواهر والأحجار الكريمة، أما خلفية الحنية فهي باللون الأبيض وينتشر عليها دوائر سوداء اللون بداخلها أشكال زهور باللون الأبيض. أما العرش فمحاط بشكل بيضاوي باللون الأسود يفصله عن الميداليات التي تحمل صوراً نصفية للملائكة والمنتشرة على الجدار الجانبي للحنية من الداخيل (شكل ٥٠٠). والمسيح هنا يرتدي رداءاً أرجواني اللون فوقه عباءة باللون القرمزي، ويمسك الكتاب المقدس المزخرف بالجواهر بيده اليسري، ويشير بعلامة

الخـــلاص أو الــتكريس بيده اليمنى، وقد نجد له لحية غزيرة وشعر طويل اسود خلف الرأس، وتحيط برأسه هالة مستديرة بداخلها صليب مزخرف باللونين الأبيض والأحمر. وتــبدو ملامح التصوير هنا معبرة عن أسلوب القرن السادس الميلادى لما تحمله الصــورة من سمات غليظة في الخطوط وفي إيراز ملامح الوجه، وفي معالجة الثياب تذكرنا بصور باويط وكوم أبو جرجا.

من كاليا في الحجرة رقم (١٢) عثر على تجويف حائطى في الجدار الشرقى يشبه الحنية بداخليه صورة الصليب مزركش بتكوينات هندسية. وقد اختلفت صورة السيد المسيح النصيفية الستى تمثل محور تقاطع الأضلاع الأربعة للصليب وكأنه منها في صورة نصفية نادرة، وقد صوره الفنان وحول رأسه هالة بداخلها صليب ويرتدى ثوباً أرجواني الليون ويمسك بيده اليسرى كتابه المقدس ويشير باليمنى بعلامة النصر أو التكريس أو المباركة، وترجع الصورة إلى نهاية القرن السادس الميلادى (شكل ١٥١).

مثال آخر من كوم أبو جرجا فعلى الحائط الغربى للحجرة السفاية عثر على جزء دائـرى مصور عليه السيد المسيح وسط تكوين دائرى وحول رأسه هالة قرمزية اللون بداخلها صليب، وقد راعى الفنان انخفاض مستوى الرأس من المنتصف حتى يبدو الذراع العلوى من الصليب واضحاً خلف الرأس، فجاء تصوير الرأس وتسريحة الشعر بصلورة غريبة وجديدة، أما وجه المسيح فيدو مصوراً بمنظور أمامى ذى عينين واستعين وحدقة حمراء اللون كبيرة، وأنف طويلة مستقيمة وشارب خفيف باللون الأحمر الداكن، أما اللحية والشعر فهي باللون الأسود، وترجع الحنية إلى القرن السادس الميلادي (شكل ١٦).

آخر الأمناة لهدذا النوع من باويط في الحجرة الثانية والثلاثين، وهي تصور ميدالحية كبيرة يمسك بها اثنان من الملائكة يرتدي كل واحد منهما رداء أبيض وعباءة بيضاء بنقط حمراء وحول رأس كل منهما هالة رمادية اللون ويمسك الملاكان بأيديهما أطراف المبدالحية، ويحنل صورة المسبح الإطار الدائري للمبدالية بملامح بيزنطية الطابع في الوجه المستطيل واللحية الطويلة والشعر المسترسل خلف الظهر وحول رأسمه هالمدة قرمزية اللون بدون صليب، الأمر الذي يقودنا إلى اعتباره شخصاً آخر، ولكن صورة الحمل المصورة داخل الدائرة الرمادية قد تحسم الأمر أنها صورة المسبح

فضلاً على عشورنا فى الجانب المقابل لصورة العمل وعلى حرف H وهى طغرا مختصرة عن السم يسوع فى اللهجة الصعيدية IHC) الHCOYC). وقد أشار كليدا "Cledat" أن تلك الحنية تمثل صورة للمسيح متأثرة بالفن وأنه قد عثر على نماذج مهشمة تحمل نفس الملامح ورمزية الحمل بدلاً من الصليب وترجع إلى نهاية القرن السابع الميلادى وبداية الثامن الميلادى (شكل ١٥٢،١٥٢).

من الناحسية الفنية، يجدر بنا الإشارة هنا إلى أن صورة السيد المسيح في الفن المسيحي اتخدت شكلين شبه معممين، الأول يطنق عليه الشكل ذو الطابع الهالينستي والمدتأثر بصدور الآلهة الوثنية (أبوللو ومارس) والأبطال الرياضيين من حيث الوجه الشاب بدون تحية والشعر القصير وهو الأسلوب الأقدم تأريخياً، حيث استخدم في صور المقابر الرومانية المسيحية المبكرة، وهذا الأسلوب له تفسيراً في صور الكنيسة القبطية فهدو يعبر عن الوجود السماوي للمسيح أي الوجود غير المادي وعادة ما صور الوجه بألوان مضيئة على خلفية داكنة اللون للتعبير عن قدوم الشخصية السماوية للمسيح. هذا الأسدوب متأثر إلى حد ما بالطابع الهالينستي وقد استغل في تصوير المسيح منفرداً أو داخل حنية بعتلي العرش.

أمسا الشكل الثانى فهو يصور المسيح بلحية وشعر كثيف مسترسل على الأكتاف ويسبدو فيه كرجل كبير، وهو يعبر عن الوجود المادى أى وجود السيد المسيح على الأرض وهمو مسا أتبعته صور المسيح الخاصة بقصص معجزاته والأحداث الخاصة بسيرته الشخصية.

نلاحسظ أن الفنان القبطى قد مزج بين الأسلوبين فى صور السيد المسيح، ويرجع فلسك لما مر بالفن القبطى من أحداث دينية أثرت كثيراً على مفهوم الصور وأصبحت صورة المسيح صسورة المسيح صسورة اعتبارية ليست ذات مفاهيم خاصة بالشخصية السماوية أو الماديسة، والدليل على ذلك تتوع صور السيد المسيح فى معظم الحنايا التى شرحت من قبل ما بين تصويره كشاب أو كرجل ناضج، إلا أن الفنان القبطى قد حافظ على أسلوب فنى مميز منذ نهاية القرن الخامس وحتى نهاية القرن السابع الميلادى والذى يحاول فيه الاستعاد عسن المؤسرات الهللينسستية أو الزومانية مما يمهد الطريق لوجود مؤثرات بيزنطية وسورية ظهرت بصورة واضحة فى تصوير تلك الحنايا.

خلاصة القول، أن الحنية القبطية كانت تخدم أغراضاً طقسية ملازمة أو مكملة للصحاوات والتراتسيل اليومية في الكنائس القبطية والأديرة، كما أنها كانت من الضروريات الخاصة للرهبان من أجل التسابيح أو الدعاء أو التوبة.

وقد كان للتأثير اللاهوئي في الدين المسيحي دور هام في ظهور تلك الصور داخل الحنايا والتي يمكن تحديد بدايتها منذ منتصف القرن الخامس عقب قرار مجمع خلقدونيا والعداء الذي ظهر بين الكنيسة الرومانية والقسطنطينية وبين الكنيسة القبطية والتي على ضوئها وظفت معظم الموضوعات لخدمة المذهب المونوفيزيقي والتي كانت تمئل طقساً دينيا هاماً يستلي يومياً لتمجيد أم الإله وأم المسيح بطبيعته اللاهوئية والإنسانية.

هكذا كانت الحنية في الفن القبطى وموضوعاتها التي ارتبطت بالمذهب القبطى وعقسائده ورمسوزه ارتسباطاً كاملاً نابعاً من التشكيل المزدوج لعناصر العهدين القديم والجديد. في حين كانت الحنية في الفن الغربي المسيحي متأثرة إلى حد ما بمذاهب الكنيسية الرومانية والقسلطينية بجانب بعض الكنائس التي تدين بالمذهب القبطى وسارت على نهجه وزخرفة حناياه.

مراجع الفصل الثالث التصوير الجدارى في الفن القبطي

أولاً: المواد وصناعة الفريسك

-عن الفريسك وأنواعه وتعريفه، راجع:

- -Girieud, P., Causeries sur la Technique de la peinture a la Fresque, Le Caire, (1936), p. 14.
 - -Canaday, J., Metroplitan Seminars in Art, M.M.A., London, (1958), p. 7.
- -Kay, R., The painter's guide to Studio, Methodos and Materials. London, (1978), pp. 195 ff.
 - -الفريد لوكاس، المواد والصناعات عند قدماء المصريين، القاهرة، (١٩٩١)، ترجمة زكى إسكندر؛ محمد زكريا غنيم، من ص ص ٥٦٩-٥٧١.

• عن الحوائط وإعدادها لممارسة العملية التصويرية، راجع:

- -Thompson, D.I., The Practice of Tempra Paintings, Yale, New Haven, (1936), pp. 70-82.
- -Thompson, The Materials und Thechniques of Medieval Paintings, New York, (1956), pp. 30-34 ff.
- -Kay, op. cit., pp. 118-119.
- -Girieud, P., op. cit., p. 14.
 - أقر معظم علماء الفريسك أن اختلاف نوعية الحوائط تؤدى لاختلاف نوعية طبقة الملاط المستخدم كأرضية تصويرية، من بين هؤلاء العلماء، راجع:
- -Ling, R., Stucco Work in Roman Grafts, London, (1976), pp. 209-221; id., Roman Paintings, London, (1991), pp. 198-199.
- -Allag, C., Les Technques de La Peinture Murale. Romaine, in La Peinture murale romaine de La Picardie a La Nomand, (1982-1983), pp. 17-18.
- -Mora, P. Philippot, P., Conservation of Wall Paintings, London, (1984), pp. 89-101;
- -Plesters, P., Examination of Roman Painted Wall-Plaster, W., Arch. M. No. 58, (1961), pp. 337-341.
- -Schoffer, R. J., The Natural Building Stones, Report No 18. (1932), pp. 10.

- -Weigall, A. E. P., A Guide to the Antiquities of Upper Egypt, London, (1913), pp. 358-360.
 - *حول استخدام صخور Tuf منذ العصر الجمهورى تقريباً في بناء المباني في بومبي، وأثر ذلك في تكوين نموذج عالمي للتصوير الجداري من خلال الحوائط وطبقات الملاط المستخدم، راجع:
- -Lanciani, R., The Ruins and Excavations of Ancient Rome, Rome, (1967), pp. 5-9, 32.
 - حسول نظريات فتروفيوس في تهيئة الحوائط الحجرية الاستقبال الملاط والتصوير بطريقة الفريسك، راجع:
 - -Vitruvuis, De Architectura, VII 2-4, 6-4.
 - -Lanciani, op. cit., p. 32.
 - -Mau., A., Pompei, Its life and Art, New York, (1902), pp. 429-447.
 - -Ling, R., op. cit., (1991), pp. 198-199.
 - -Mora Philippot, op. cit., pp. 100-101.
 - حول الملاط وصناعته بالطريقة الشعبية مع الطين المستخدم في صناعة الفريسك في مصر، انظر:
 - -الفريد لوكاس، نفسه، من من ٨٨-٨٩.
 - -قام (سالمونی) بعمل تحالیل کیمیانیة للعدید من القطع التصویریة علی الملاط الطینی والستی ترجع إلی العصر البطلمی والرومانی وقد لاحظ أن ۲۰ ./. من المخلوط جیر، و ۲۰/. رمل، ۰۰/. طین، راجع:
 - -Salmoni, R., Sulla Composizione di Alcune Antiche malte Egizane, in. Attie Memorie della R^a, A.S.L.A.P., (1939), XI, Vol. XLIX, pp. 30-31.
 - حول الغريسك في مصر القديمة، والأمثلة الدالة على ذلك، راجع:
 - -الفريد لوكاس، نفسه، ص ١٢٢:
 - -محمد حساد، التصبوير في التراث المصرى القديم حتى الفن القبطى، القاهرة، (١٩٦٤)، ص ص١٤-١٥.
 - حمدرم كمال، تاريخ الفن المصرى القديم، القاهرة، (١٩٢٧)، ص ص ٥٧-٨٠.
 - -عن الصور الجدارية في تل العمارنة، راجع:

- -Davis, N.H- Gardianer, A.H., The Mural Painting of El Amarna, Vol. 11, (1940), pp. 50, 160-161.
 - -عن النوع الثانى (الفريسك الريفى) أو الشعبى الذى يستخدم الطين الممزوج بالنبن أو القش، راجع:
- -Zuntz, D., Two Styles of Coptic Paintings, J. E. Arch., XXI, (1935), pp. 63-73.
- -Gostign, G.H., Sculpture and Painting in Coptic Art, S.A.C. III, (1962), pp. 48-58.
- -Meindraous, Q., The Medieral Wall Painting in the Coptic Churches of Old Cairo, B. S.A.C. XX, 1950, pp. 119-142.

-الكـوب Cob أو الأسـروميل هـو مسحوق من الطين مخلوطاً بالرمل والجير كان يسـتخدم فــى بومبى لخفة وزنه على الأرضيات الجصية أو الصخور البركانية، انظر:

- -Allag, op. cit., pp. 28-29.
- -Ling, op. cit., (1991), pp. 189-199.

-عن طبقة الأرضية الجصية في المصادر الرومانية، راجع:

- -Plinius, N. H. XXV, 29-49; XXXVI. 176-177.
- -Vitruvuis, VII. 2-4, 6-14.
- -Von Richter, D., Antiken Wandemalereien, Technischer Beziehung, Untersucht und beurthilt, (1893), pp. 39-41.
- -Ling, Stucco-Work in Roman Grafts, pp. 209-210.
- -Mau, op. cit., pp. 446-447.
- -Etienne. op. cit., p. 289.
- -Schefold, K., Vergessenes Pompei, (1935), Pp. 73-89.
- -Augsti, S., La Tecnice dell'antica Pittura Parietale Pompeiana, In, A Maiuri (ed)., Pompieara, Naples, (1950), pp. 313-354.
- -Mora, p., Proposte Sulla Tecnica della Pittura murale Romana, B. I.C.R., (1969), pp. 63-66.
- -Allag, op. cit., pp. 18-19.
- -Ling, op. cit., p. 199.
 - -حــول عــدم تأثــير الــرطوبة فــى الصور الرومانية عندما تنفذ طبقاً لما أشار إليه فتر وفيوس، راجع:
- -Mora, P., op. cit., pp. 79-84.
 - -حول استخدام البوص في عمل البانوهات الجدارية، راجع:

- -Vitruvius, VII, 3. 2.
- -Giriend, op. cit., pp. 11-13.

"حول الطبقات المستخدمة في الملاط حتى منتصف القرن الثالث الميلادي، راجع:

- -Ling, Stuccowork, pp. 210-211.
- -Wilpert, J., Le Pitture delle Catacombe Romani, Roma, (1903), pp. 6-7.
- -Richter, op. cit., pp. 41-42. Pl. 25, 38.

*حول استخدام المسامير الحديدية والخوابير، راجع:

- -Leclercq, M., Fresques. D.C.A.L. Tom. 5XX. Col. 2587.
- -Wilpert, op. cit., p. 41.
- -Ling., op. cit., (1991) pp. 198-280.

*حول الأسلوب التي نفذت به المقابر السردابية المسيحية في روما، راجع:

- -leclercq, op. cit., Col. 2588.
- -De Bourguet, Early Christian Painting, (1965), pp. 34-44.

*حول الفريسك الريفي المستخدم في مصر، والذي استخدم مواد ببئية محلية، راجع:

- -Von Meorsel, Repertory of the Preserved Wall Paintings from Monastery of Apa Teremiah of Saqqara, A.A.A.H.P.IX., 1981, pp. 125-148.
- -Id, Les Travaux de le Mission des Peintures Coptes, A St., Antaine, B.I.F.A.O. 97, 1983, pp. 16-23.
- -Leroy, J. Les Peintures des Couvents du Wadi Natroun, Caire, (1982), pp. 33-40.

*حول أدوات الفريسك، راجع:

- -Ling, op. cit., (1991) pp. 200-201
- -Allag, op. cit., p. 28, Pl. 3.
- -Blumner, H., Technologie und terminologie der Gewerbe und Künste bei Griechen und Römer, III, (1884), Fig. 23.

*حول الأدوات التي عثر عليها في فرنسا، راجع:

- -Davey and Ling., Wall-painting in Roman Britain, B.M.S. III. London, (1982), pp. 60-62, Pl. 211.
 - "هــول الأدوات التي عثر عليها بترى في مقابر هوارة، والتي أشار إليها لوكاس في طيبة، راجع:
- Petrie, W. M. F., Hawara, London, P.II. Pl. XIII, No. 24-25. (1889).

-الفريد لوكاس، نفسه، ص ص ٢٢٨-٢٢٩.

-Edger, C. C., Graeco- Roman, Coffins Masks and Portraits, Cairo, (1905), pp. XII- XIII.

-عن الألوان ومصادرها وصناعتها قديماً:

-عن البداية اللونية في العصر المجرى، راجع:

-Encyclo, W.A. Vol, 11, Col. 588-621.

-الفريد لوكاس، ص ٥٦٧.

*حول إشارات فتروفيوس عن اللون الأبيض في مدينة باراتيونيوم، راجع:

- Vitruvius, De Architecturo VII, 7-3.

-عن اللون الأبيض الذي عثر عليه مسحوق مع ألوان أخرى في مقابر الفيوم، راجع: -Petrie, Hawara, p. 11.

- -Walker, S., and Bierbrier, M., Ancient Faces, Mummy Portraits from Roman Egypt, British Museum Press, (1997), p. 201- Pl. 278.
- -Russeel, W. T., Egyptian Colours in Medum (W.M.F.Petrie) Hawara, (1898), pp. 44-45.

-الفريد لوكاس، ص ٥٦٧.

*حول اللون الأسود، راجع:

- -Shore, Portrait Painting from Roman Egypt, London, (1962), p. 21.
- -Peck, W. H., Egyptian Drawings, London, (1988), p. 61.
- -Vitruvius, VIII. 7. 2, 12. 1-2.
 - -Plinius, H. N., XXXV, 13-15.
 - -Augsti, S., colori Pompeiani, Roma, (1957), p. 44.

-الفريد لوكاس، نفسه، ص ٥٦٥.

- -Spurrell, In Medum, pp. 28-9.
- -Dioscoridos, V. 12
- -Russell, Egy., Col. pp. 44-5.

*حول اللون الأحمر الضارب إلى الرمادى الذى يطلق عليه اسم Minium، راجع: -Russell, op. cit., pp. 47-48.

- *حــول البرديــتان أحدهمــا تسمى X ومحفوظة فى متحف ليون والثانية تسمى هولم ومحفوظة فى متحف ستوكهولم، راجع:
- -Bertheio, C., Collections des Anciens Alchimistes Greces, Paris, (1889), No. 12.
- -Lagercrantz, O, Papyrus Greacus, Holmiensis, Upsala, (1913).
- -Pfister, R., Peinture et alchime dans l'orient, Hellenistique Seminarium Kondakovianum, VII, 1935, pp. 13-18, 120-122.

-لو کاس، نفسه، ص ص ۲٤٢-۲٤٣.

*حول إشارات وجود النباتين في صحراء مربوط، راجع:

- -Oliver, F.W., The Flowers of Mareotis, Trans., Nofolk and Norwich Naturalists. Society, XIV, (1938), pp. 140 ff.
- -Pfister, op. cit., pp. 40-41.

*حول اللون الأزرق، راجع:

- -Spurrell, op. cit., p. 227-228.
- -Petrie, The Arts and Grofts of Ancient Egypt, Cairo, (1910), p. 117.
- -Plinius, H. N., XXXI, 40, XXXII, 57-58.
- -Vitruvius, VII. 11. 1.
- -Laurie, A.P., The Materials of The Painter's Groft, Cairo, (19137), p. 24.
- -Augsti, S., op. cit., p. 47.
- -Girieud, D., op. cit., pp. 19, 20-21, 47.

-لوكاس، نفسه، ص ٥٦٢.

- *حول برديات أوكسرينخوس التى تشير إلى زراعة نبات النيلة البرية Isatis فى الفيوم فى بداية العصر المسيحى فى مصر، راجع:
- -P. OXY. I. pp. 154-166, II. pp. 270-271; IV. pp. 215-221, XIV, pp. 147-148.
 - *حول صناعة النيلة الزرقاء النباتية، راجع:
- -Pfister, op. cit., pp. 40-41.

-لوكاس، نفسه، ص ٢٤٣.

-Plinius, H. N., XXXIII, 57, XXXV, 25-27.

*حول اللون الأصفر، انظر:

-E. Mackay, On the use of Bose Wax and Resinas Varnishes in The Ban Tombe in Ancient Egypt, Cairo, (1910), p. 37.

```
-Russell, op. cit., pp. 45-6.
```

-Spurrell, op. cit., p. 228.

-لوكاس، نفسه، ص ص ٢٤٩، ٣٢٥-١٩٥.

*حول اللون الأصفر من العصفر وصناعته في صباغة المنسوجات القبطية، راجع:

-Hubner, J., The Colouring Matter of The Mummy Cloths. The Tomb of Two Brothers, pp. 70-77.

-Pfister, op. cit., pp. 11-12.

*حول إشارات كامب، راجع:

-Von Hooft, T., An Introduction to Coptic Textiles, in (Coptic Art and Culture), Cairo, (1990), p. 124.

*حول إشارات بيليني وفتروفيوس عن اللون الأصفر، راجع:

-Plinius, H. N., XXXIII, 113.

-Vitruvius, op. cit., XI, 2.

-عن اللون المغرة الصغراء، راجع:

-لوكاس، نفسه، ص ٥٦٥.

-Russell, op. cit., p. 47.

-عن اللون الأخضر:

-Spurrell, op. cit., p. 29.

-Russell, op. cit., p. 46.

*حول إشارة فتروفيوس عن اللون الأخضر الكالك، راجع:

- Vitruvius., VII, 7.4.

*حول اللون القرمزي أو الأحمر القرنفلي، راجع:

-Daries, M., Ancient Egypian Painting, (1936), pp. 33-37.

-Russell, op. cit., p. 47.

•حول إشارة فتروفيوس عن اللون الأحمر القرمزي، راجع:

-Vit., VII, 8. 1-4.

-أيضاً عند بلينيوس:

-Plinius, N. H. XXXIII, 113.

-عن نبات الكركم، راجع:

-لوكاس، نفسه، ص ٢٤٢.

-Pfister, op. cit., p. 46.

-عن اللون الأرجواني، راجع:

*حول المحظوظ الذي عثر عليها في الإسكندرية ومحفوظ حالياً في السويد، راجع:

-Nauerth, C. Koptisch Textkunst in Späntantiken Ägypten, Trier, (1998), pp. 20 ff.

-Pfister, op. cit., pp. 39-40.

-Haags, G., Koptische Weefsels, Catalogue of exhibition held in (1982), S. Gravenhage, (1982), pp. 12-13.

-عن نبات الأرخيل، (الصبغ بنفسجي اللون يستخرج من نبات الأشنة)، راجع:

الوكاس، نفسه، ص ٢٤٢.

-Pfister, op. cit., pp. 41-42.

-أشار إليها بلينيوس وفتروفيوس.

-Plinius, Historia Naturalis, XXXV, 45.

- Vitruvius., VII, 13. 23.

*حول إشارة شنشنى:

-Girieud, op. cit., p. 29-30.

-عن اللون البني، راجع:

-Spurrell, op. cit., pp. 29-30.

-لوكاس، نفسه، ٥٦٢.

-Pfister, op. cit., pp. 41-43.

-Lucas, A., The Inks of Ancient and Modern Egypt, (1922), pp. 914 ff.

ثانياً: الموضوع في التصوير القبطى

-عن التصوير الجدارى في الفن القبطي بصفة عامة، راجع:

- -Wilkinson, K., Early Christian Painting in The Oasis of Elkarga, B. M. M. A. Tom, XII, (1928), pp. 28-36.
- -Hauser, W. The Christian Necroplis in the Khaga Oasis, B. M. M. A. Tom, XXVII, (1932), pp. 38-50.
- -Fakhry, A., The Necroplis of El Bagouat in Kharga Oasis Cairo, (1953).
- -Stern, M., Le Peintures du musolée de l'Eoda el Bagaawat, C.A.II, (1960), pp. 93-119.
- -Schwarz, R., Santrue Nauvelle Etudes sur des Fresques del Bagawat, C.A. 13, (1962), pp. 1-11.

- -Lowire, W., Christian Art and Archaeology, London, (1901), pp. 204-205.
- -De Bourguet, Early Christian Painting, pp. 30-33.
- -Neroutsos, D., L'Ancienne Alexandrie, Paris, (1888), pp. 41-54.
- -D. A. C. I. Col., 1123-1139.
- -Gruneisen, Le Portrait, Traditions Hellenisitque influences Orienteles, Roma, (1991), pp. 89-99.
- -Strzygowski, J., Eine Alexandrinsche Weltchrachter, Vienna, (1901), pp. 200 ff.
- -Quibell, J. E., Excavations of Saqqara (1907), Le Caire, (1909), pp. 1-VI.
- -Id., Excavations, at Saggara, (1906-1097), Le Caire, (1908).
- -Id., The Monastery of Aba Jaremias, (1908-1909), Le Caire, (1912), pp. 1-VI.
- -D. C. A. L. Tom, 3, 519-521.
- -Van moorsel M. Huijberse, Repertory of The preserved Wall Paintings from Monastery of Apa Jeremiah at Saqqara, AAAHP, IX, (1981), pp. 167-171.
- -Van Woerden, S., The Iconography of Sacrafice of Abraham. V.C., 15, (1961), pp. 214-225.
- -Weitzmann, K., The Jephtah, Panel in The Bema of The Church of St. Catherine's Monstery on Mount Sinai, D.O.P., 18, (1964), pp. 341-352.
- -Van Loon, G., The Sacrifice by Abraham and The Sacrifice by Jephthah in Coptic Art (in Coptic Art and Culture) NIAAS. Cairo, (1990), pp. 44-45.
- -Leroy, J., Les Peintures des Couvents du Ouandi Natroun, Cairo, (1983), pp. 112-130.
- -Leroy, Les Peintures des Couvents du désert d'Esna, Cairo, (1975).
- -Speyart, I- Von, Woerden, The Icongraphy of The Sacrafica of Abraham, V.C., 15, (1961), pp. 214-255.
- -Van Moorsel, P., Jephtah, An Iconographical Discussion Continued, Metanges Offerts á Jean Vercouter, Paris, (1985), pp. 273-278.
- -Van Moorsel, P., Forerunners of The Lord, The Meaning of Testament Saints in The Daily office and Liturgy reflected in Medieval Church decoration, NIAAS, Cairo, (1990), pp. 22 ff.

- -Cledat, J., Nouvelles Recherches a Baouit, Campagnes, 11903-1904, CRAIBL.
- -Cleadt, J., Le Monastére et la Necropole de Baouit, Cairo, (1904-1916), MIFAO, Tome, XII.
- -Taft, R., The Liturgy of the Hours in The Christian East, Ernakulam, (1984), pp. 73-77.
- -Cledat, J., Deir Abou Hennis, BIFAO, Tome, 11, pp. 44-70.
- -Butler, A., Ancient Coptic Churches, Oxford, 1884, I, pp. 360-364.
- Breccia, Ev., Fouilles d'Abou Girgeh, R. M. S. M., 1912, p. 4. 9.
- -Rassart-Debergh, M., Peintures Copte de La region mareotique, Abou Girgeh et Alam Shaltout, dans AIPOHOS, 27, Bruxelles, (1983).
- -Daumes, F., et Guillaumont, A., Kellia, I. Kom 219, IIFAO, (1969), pp. 1-60.
- -Rassart Debergh, M., La décoration Picturale du monastere de Saqqara, Essai de Réconstruction. AAAHP, IX, 1981, pp. A-124.
- -Lecleraq, H., DACL., Kom Abou Girgeh, T., 5, Cols. 1255-1257.
 - *حــول الموضوع عموماً، راجع: محمد عبد الفتاح السيد سليمان، "التصوير الجدارى فــى الفــن القــبطى من القرن الثالث وحتى السابع الميلادى ومقارنة مع العالم المســيحى، رســالة ماجســتير، غير منشورة، جامعة الإسكندرية، كلية الأداب، (١٩٩٤).

*حول مصادر الموضوعات المستوحاة من كتب العهد القديم ومصادرها، انظر:

- -Eusebius, H. E. 11, 18, III, 9-10.
- -Th Jewish Ency., New York, (1903).
- -Worrell, W. H., The Coptic Manuscripts of The Free Collection, New York, (1923), pp. 9-10.
- -Heatom, E.W., The Old Testament Prophets, London, (1909).
- -Young, J., Introduction to The old Testament, (1949), pp. 20 ff.
 - -السنكسار القبطى الجزئين، الأول والثاني.
 - -الخربدة النفسية في تاريخ الكنيسة، ج. ١.

- -المعجم اللاهوتي الكتابي، ط٧، (بيروت)، (١٩٨٨)، ص ٩.
- -سیجال، حسول تساریخ الأنبسیاء عند بنی إسرائیل، ترجمة: حسن ظاظا، بیروت، (۱۹۲۷).
 - *حول مصادر الموضوعات المستوحاة من كتب العهد الجديد وتصنيفها، انظر:
- -Milligan, G. The New Testament, Document, London, 1930, pp. 22 ff.
- -Taft., op. cit., pp. 73-74.
- -Malan, S.C, Short history of The Copts and their churches, London, (1873).
 - *حول صور حجرتي الخروج والسلام في مقابر البجوات، راجع:
- -Fakhry, op. cit., pp. 40-47, 71-74.
 - "حول صورة أضحية إبراهيم وأضحية يفتاح، راجع:
- -Van Moorsel, P., op. cit., (1985), pp. 273-278.
- -Van Moorsel, P., op. cit., (1990), pp. 22-25.
 - *حول صور العذراء الثلاثة في باويط، راجع:
- -Maspero, J.-Driotion, E, Fouills Execuleesa Baouit, Cairo, (1931), pp. IX-X, Pl. XLV.
- -Van Moorsel, P., op. cit., (1990), pp. 22-3.
 - -عن الأسلوب الغنى للتصوير القبطى، راجع:
- -Parlasca, K., Ritralli di Mummie, I. Parlerme, (1969).
- -Zaloscer, H., Von Mumenbildnis zur Ikone, Wiesbaden, (1969).
- -Badawy, A., L'Art Copte, Les Influences Egyptiennes, Le Caire, (1949).
- -Badawy, A., L'Art Copte les Influences hellenistiques et romain, Le Caire, (1953).
- -Du, Bourguet, L'Art Copte, Paris, (1968), p. 34 ff.
- -Wessel, K., L'Art Copte, Bruxelles, (1964), pp. 39-50.
- -Beckwith, J., Coptic Sculpture, London, (1963).
- -Badawy, A., Coptic Art and Archaeology, Cambridge, (1978), pp. 140-150.
- -Shepherd, D.G., An Egyptian textile from the early Christian Period, BCMA, 39, (1952), pp. 66-68.
- -Edger, On The Dating of The Fayoum portraits, J. H. S. Vol. XXV, (1905), pp. 225 ff.

- -جورج فيرستون، الرموز المسيحية ودلالتها، ترجمة يعقوب جرجس نجيب (القاهرة)، ١٩٦٤، ص ص ١٩-٣٠.
- -Palmer, A., Early Christian Symbolism, London, (1890), pp. 10-22.
- -Michailides, G., Vas Liges du Culte Solaire parmi Les Chretiens D'Egypte, BSAC, Tom, XII, (1948-1949), pp. 37 ff.
- -Achelus, Das Symbol des Fishes, Marburg, (1988), pp. 12 ff.

-عن فن تصوير الحنايا في الفن القبطي، راجع:

- -Rassart-Debergh, M., La Peinture Copte Avant Le XII e siecle, AAAHP, XI, pp. 272 ff.
- -Van Moorsel, The Coptic Apse., Compostion and its Living Creatures, dans E.N.C.C., (1975), Le Caire, (1978), pp. 325-333.
- -Frazer, M. E., Apse Themes, in (Age of Spirituality) New York, (1978), pp. 556-557.
- -Leroy, J., La Peinture Murale Chez les Coptes, BIFAO, Cairo, (1975), pp. 32-39.
- -Klaus, W., Koptishe Kunst, Die Spätantike in Ägypten Recklinghausen, (1963), pp. 173 ff.
- -Zunz, D., Two Styles of Coptic Painting, J. E. A. XXI, p. 65.
- Rassart-Debergh, op. cit., (1983), pp. 232-233.
- Badawy, op. cit., (1949), p. 30, (1978), pp. 144-146.
 - *حــول صـــورة الإلــه إيزيس وهي تضع حورس الطفل في معبد كرانيس في الفيوم وترجع إلى نهاية القرن الأول وبداية الثاني الميلادي.
- -Boak AE. R., et Peterson, K.E., Karanis, Topographical and Architectural, Report of Excavations during The Seasons, (1924-1928) Ann. Arbor, (1931), pp. 29-31 Fig. 19-20.
- Rassart-Debergh, La Peinture Copte, pp. 272-277.
 - -عـن الحيث ية القبطية ومفهوم صور العذراء المرضعة وكذلك صور السيد المسيح، راجع:
 - -محمد عبد الفتاح السيد سليمان، مفهوم الثيوتوكس (θεοτοκος) في الفن القبطي (العلاقة بين الحدث التاريخي والطقس الديني والرؤية الفنية)، مجلة الإنسانيات، كلية الأداب دمنهور، جامعة الإسكندرية، العدد الرابع، (١٩٩٩)، ص ص ٥٩-٨٦.

- -Quibell, op. cit., (1906-1907), I. II, pp. 63-64, Pls. XL, XLII.
- -Van Moorsel, Huijberse, M., op. cit., (1981), pp. 125-184.
- -Rassart-Debergh, op. cit., (1481), AAAHP, IX, p. 54-58.
- -Cledat, MIFAO, Tom, XII, pp. 23-24, pp. 154-155.
- -Van Moorsel, P., (1990), op. cit., pp. 27-ff.
- -Maspero- L., Drioton, op. cit., (1931), pp. VII-VIII, Pl. XXI-XXIV.
- -Leroy, J., op. cit., pp. 32-39.
- -Ceechelli, C.- Furloni, G., and Salmi, M., The Rabbula Gospel's, Otlan and Lausanne, (1959).
- -Weitzmann, K. The Study of Byzantine Book ILL umintion Art, Princeten, (1975), pp. 1-60.



الفصل الرابع فن النسيج القبطى

تقديسم

تعتـبر المنسبوجات القبطية من أكثر الذخائر الأثرية الباقية لدينا والمنتشرة في معظم المتاحف المصرية والعالمية، فقد لا يخلو متحف من الاحتفاظ بمجموعة كبيرة أو صغيرة من تلك المنسوجات القبطية. وإذا كان فن النحت والتصوير قد ساهما في تكوين ملامـح الفـن القـبطي عمومـاً وعبرا عن ذاتية الشعب المصرى، فإن فن الزخارف النسيجية وصناعة النسيج قد أدت الدور الأكبر في انتشار وتثبيت أوتار الفن القبطي في مراحله المختلفة.

والنسسيج فسن له خصائصه الفنية والصناعية المميزة والتي مارسها المصريون القدمساء منذ العصور الأولى بمراحله الأولية، ثم تطور كصناعة محلية منذ العصرين السيوناني السروماني في مصر، حتى أن المؤرخين الإغريق والرومان قد أشادوا بتلك الصسناعة فسي مصر وتقوق المصريين فيها، وهو الأمر الذي يؤكد على أنها صناعة متوارثة وراسخة في المجتمع المصرى.

إلا أن هذه الصناعة شهدت ازدهاراً كبيراً منذ دخول المسيحية إلى مصر، ويبدو أن الاحستلال الروماني جعل المصريين يهتمون بتلك الصناعة اليدوية وزخارفها لتشهد المزيد من التطور في الصناعة ذاتها والمواد الصناعية المستخدمة مثل الكتان والصوف والحريسر وأسلوب الزخرفة والألوان المستخدمة، وقد عرف كل هذا بالمنسوج القبطى فسى مصسر خلال الفترة ما بين القرن الثالث الميلادي وحتى القرنين التاسع والعاشر الميلاديين.

ومسنذ القرن الخامس الميلادى تقريباً أصبح للمنسوج القبطى شهرة عالمية فاقت كل التصورات آنذاك، إلا أن هذا الفن لم يحظ باهتمام كبير من جانب علماء الأثار بقدر اهتمامهم بالمنقولات الأثرية الأخرى، ويرجع ذلك إلى أن تلك المنسوجات أصبحت في

وقست مسا غسنائم سلبت أثناء الحفائر الأثرية وغير الأثرية وبصفة خاصة في المقابر المقامة على مشارف المدن الصناعية الكبرى للنسيج في العصرين القبطي والإسلامي، مسئل الإسكندرية والفسيوم وأسسيوط وأخمسيم وأنتينوي وأرسينوي وأوكسيرينخوس وهرموبوليس ماجنا وتانيس وأشمون وغيرها من تلك المناطق، وقد أدى هذا السلب إلى الاتجار بتلك القطع بعد تقسيمها إلى قطع صغيرة تفقد في النهاية أي أثر ينم عن نشأتها وتضسع الباحثيس أمسام صعوبات عديدة خاصة بتحديد مركز الصناعة وتحديد تأريخ مناسب للقطعة.

ولكن أحم يحمن الوقت بعد للوصول إلى تأريخ دقيق ومحدد الإنتاج قماشاً ما، فالأزمسنة التاريخسية للنسيج القبطى سواء الذى يرجع إلى الفترة المسيحية أو العصر الإسمالمي المبكر لا تزال تتراوح ما بين قرنين أو ثلاثة قرون لتأريخ القطعة الواحدة، وقد يسرجع ذاسك لعدم توافر الاختبارات المعملية الأكثر دقة، فضلاً عن افتقارنا إلى عملية التسجيل الدقيق المنظم للحفائر الأثرية وبصفة خاصة قطع النسيج المكتشفة بها. فعلمى سبيل المثال، نجد عدم تسجيل مصدر القطع أو مكان العثور عليها أو تسجيل ما يواكب اكتشاف القطعة من مقتنيات أثرية تفيد في تأريخها، كذلك نزع العملات أو الإشارات المعدنية أو الخرزية المعلقة بالثياب والتي تحمل دليلاً يفيد في عملية التأريخ، كذلك احتفاظ بعض الأثريين والأثرياء الأجانب بمعظم القطع المكتشفة والإتجار بها فيما بعد، مما يفقد القطعة أهميتها التاريخية والأثرية، فضلاً عن أنه قد جرت العادة إلا يكتب على المنسوج القبطى نصوصاً تشير إلى تواريخ أو أماكن الصنع المتداول وذلك بالمقارئمة بالمنسوج الإسلامي الذي ساعد الأثريين كثيراً في تحديد التاريخ والطراز الخاص به في مصر آنذاك. لذا فإن عملية التأريخ للمنسوجات القبطية حالياً تعتمد على أساس من الدراسة المقارنة التفصيلية، وملاحظة التطابقات في الأسلوب والطرق الفنية والصناعية المستخدمة مع مقارنتها بقطع أخرى أو مقارنة زخارفها بزخارف نحتية أو رسومات جدارية تحمل نفس الأسلوب الفني، وهو المنهج الذي سار عليه معظم علماء الآثار المتهمين بدراسة المنسوجات القبطية والإسلامية المبكرة في مصر.

أولاً: المنسوجات المصرية والصناعة الشعبية

يمكن اعتبار صناعة المنسوجات في مصر نوعاً من الموروثات الشعبية، التي ارتبطت بالعادات والتقاليد المصرية، أكثر من ارتباطها بالمتغيرات التاريخية والسياسية الحادثة آنذاك، فالنسيج حرفة لها مذاق خاص وتراكيب معينة خاصة جداً، وتبدو درجة خصوصييتها في كونها حرفة يمكن أن تجدها في كل بيت في مصر، يعمل عليها كل فرد من أفراد المجتمع دون حاجة لمستوى معين من التعليم والثقافة، فهي حرفة خاصة لمقومات حياتية بسيطة، وبالتالي انعكس ذلك بصورة كبيرة على ظروف تطورها وكذلك أنماط وأساليب زخرفتها من ناحية الخط واللون والشكل والرموز والروح البيئية الشحبية، فيمكن القول بأن فن النسيج القبطى قد نجد فيه الشخصية البسيطة، العنيدة، الجريئة، صاحبة الذوق الفني واللوني المتناسق النابع من البيئة المحيطة بها، كما أنها غلفت ذلك برمزية قوية مستترة نابعة من كيانها العقائدى المحلى، فكل تلك الصفات يمكن بسهولة أن نجدها عندما ندرس أنماطاً معينة من فن النسيج المصرى في عصوره المختلفة ولا سيما في الحقبة المسيحية. ومن البديهي أن يكون للمصربين القدماء السبق في استخدام تكنيك عالى المستوى في صناعة السيج ، إلا أن أهم تلك التجارب الفنية هي استخدام أنواع متعددة من الخيوط معاً في نول واحد، وهو الأمر الذي بدأ باستخدام الكــتان وخيوط التيل وخيوط القنب (التي تصنع منها الحبال) ثم تلتها التجارب الخاصة بصناعة الصوف وغزله وجدله خلال العصر البطلمي. وقد تمخض عن ذلك تطور مهارات فنية متعدة ومتخصصة بعد أن انتقلت الحركة الصناعية للنسيج من الكيان المحلى الخاص إلى الكيان العام في وجود مصانع منطقة مملوكة من قبل الدولة، فعلى سبيل المثال في أرسينوي تدلنا المصادر على وجود ما لا يقل عن ثمانية عشر نوعاً مخسئلفاً من التخصيص الفني لصناعة النسيج، وهو يدل على أهمية تلك الصناعة في مصر ولا سيما في العصرين البطلمي والروماني.

وقد أدى وجدود الكتان في مصر كحرفة زراعية هامة إلى ازدهار المنسوجات الكتانية منذ العصر الحجرى الحديث وحتى العصر البطلمي، فقد أدى الكتان دوراً هاماً في الحضارة النسيجية لمصر القديمة لما يمتاز من متانة ونعومة فاستخدم للملابس

الملكبية وملابس الكهنة والأمراء وكبار القوم، كذلك وُجدت خيوط الصوف التى تعتبر من الخيوط غالبة الثمن في مصر آذاك، وإن كان استخدامها في العصر الفرعوني قد اقتصر على الزخارف الشريطية والخطية للثياب المنسوجة من الكتان، إلا أن ازدهاره الحقيقي كان في العصر المسيحي في المنسوج القبطي، فتعددت ألوانه وزخارفه واستخدم كنوع مميز من الطراز القبطي. ويمكن إضافة المنسوجات القطئية والحريرية الستى عرفيت في مصر خلال العصر البطلمي ويحتمل أن تكون واقدة من الهند أو الصين، إلا أن ازدهار المنسوجات الكتانية والصوفية قد طغي على بقية الأنواع. لقد كان ازدهار استخدام الخيوط الصوفية في النسيج القبطي أثره البالغ في عملية التأريخ وبصيفة خاصية في الفترة ما بين القرنين السادس – التاسع الميلاديين، حيث أنتجت مصانع النسيج أرقى أنواع الخيوط الصوفية واستخدمت كذلك تكنيك عال المستوى في طريقة نسجه مع خيوط الكتان والقطن والحرير، الأمر الذي نتج عنه تطور رائع في في الزخارف وتنوع في استخدام الألوان ودقة في حسم خطوات تدريجها ولا سيما في صور البورتزيهات أو المناظر الطبيعية.

وكان لاحتكار الدولة البطامية والرومانية لمصانع النسيج دافع لظهور أنماط محلية مسن هذه الحرفة، وتحولت في القرن الخامس مناطق كثيرة كمعامل لإنتاج المنسوجات المحلية في مدن مثل أخميم وأنتينوى وأوكسيرينخوس وأرسينوى وفلادلفيا، بالإضافة إلى المركسز الرئيسي في الإسكندرية الذي كان مزدهراً على عهد الإمبراطور ثيودوسيانوس مثلاً حوالي ٤٣٨م ويعرف باسم جانيايكيوم Gynaeceum، إلا أننا لا نعرف بعد: هل كان مركزاً يتجمع فيه إنتاج المدن المصرية للبيع والتصدير خارج مصسر، أم كسان مركسزاً صناعياً كبيراً ؟ عموماً فقد أوضحت المصادر أن صناعة الصوف كانت منتشرة في مدن مصر العليا وأنها كانت تعبر النيل من أجل التسويق في الإسكندرية.

إن النسيج هسو أهم طريقة لتحويل الألياف الخام الطبيعية إلى خيط رفيع منتظم قسابل للتشكيل والزخرفة، ويجب العمل على شد هذه الألياف سواء الصوفية منها أو الكتانسية علسى أقصسى ما يكون الشد حتى نجدها رفيعة إلى حد ما يمكن معها جدلها وتكون (فتلة)، وهذه هي وظيفة المغزل الذي عثر على كثير منه في الحفريات الأثرية،

ويعود أقدم مغزل إلى عهد الدولة الوسطى (١٩٩٠ - ١٦٥٥ ق.م) إلا أن مصر لم تعرف المغزل الذى هو على شكل عجلة إلا في أوائل العصر المسيحي بالرغم من معرفته لدى الهند قبل عام ٥٠٠ ق.م، ولقد أولى الأثريون اهتماماً كبيراً بطريقة الغزل في مصر، وتبدو أهميتها في خدمتها لمفهوم تأريخ القطعة وكذلك مركز الإنتاج، فلجد أن طريقة الغزل تتحدد بطبيعة ونوع الألياف المستخدمة، فمثلاً نتسم طبيعة ألياف الكتان بأنها تساخذ شكلاً دائرياً (لولبياً) بعد غسلها، ولذا فإنها تُجدل على عكس إتجاه حركة عقسارب الساعة، ويطلق على مثل هذه الخيوط اسم المغزولة على شكل حرف \$ (أي الخيوط التي تغزل جهة اليسار) وهو أسلوب تميزت به المنسوجات القبطية عموماً ولا سيما منسوجات القبلوية المغزل هذه أيضاً عن المنسوجات الفارسية أو الهندية التي كان الكتان الخاص بها يغزل على جهة اليمين على شكل حرف \$. وعلى هذا النمط (حرف \$) تغزل خيوط الصوف أيضاً في مصر، فهو بمصابة مسوروث نقلسدي في الحرفة ذاتها تميزها عن غيرها من المنسوجات في تلك بمصابة مسوروث نقلسيدي في الحرفة ذاتها تميزها عن غيرها من المنسوجات في تلك الفترة.

بعد عملية الغزل تأتى عملية النسيج (النسج)، والنسيج هذا يعنى الأنوال (جمع نول)، والنول آلة مصرية قديمة اعتاد عليها المصريون القدماء وصوروها على جدران مقابر بسنى حسن، هناك أنواع عدة من الأنوال، الأول ذات خيوط النسيج الممدودة بسالطول والمسلطحة تثبت بها أثقال على الأرض بحيث يظل القماش ممدوداً رأسياً، السنوع الثانى من الأنوال هو النوع الرأسى ذات خيوط السداة العالية الطولية مع وجود أتقال لمد خيوط النسيج، وقد انتشر هذا النوع في عهد البطالمة والرومان، بينما في العصر القبطى أدخل عليه تطور حيث أصبح يتحرك بقوة الأرجل وقد أطلق عليه اسم نوع السحب Mondo واستعمل في نسيج خيوط الكتان والصوف والقطن معاً. ان النسيج في أبسط أشكاله هو تعاقد مجموعتين من الخيوط الطولية، والمجموعة نسسمى إحدى المجموعتين السداة مجموعتين من الخيوط الطولية، والمجموعة الثانية تسمى الحمد شكل نسبج القماش من طريقة تضغير خيط السداة وخيط اللحمة. تلك الطريقة القديمة القديمة الستخدمت لنسج الأقمشة الكتانية والصوفية معاً، إلا أن هناك العديد من الطريقة القديمة القديمة استخدمت لنسج الأقمشة الكتانية والصوفية معاً، إلا أن هناك العديد من

الطرق الإنتاج أقمشة بأشكال أكثر تعقيداً وتتويعاً، وقد ظهرت تلك التنويعات المعقدة في العصب السروماني المتأخر في مصر وازدهرت مع انتشار المنسوجات القبطية، ومن أشهر ابتكارات العصر القبطى ما يسمى بغزل الوشيعة الطائرة Flying Shuttle، وهـ و أسـاوب فني يعني الإضافة لمنسوج السداة واللحمة، فأثناء نسج الخيوط المتقابلة وهى خيوط اللحمة الرفيعة يتم تخطى عدة تقوب بالسداة لخلق خطوط داخلية أنيقة التي تنستج عنها رسم خطوط التحديد أو المحيطة للزخارف أو الخطوط البسيطة للرسومات الهندسية، والمنتي أحياناً ما تكون بخيوط من القطن لسهولة مروره ونسجه مع الكتان والصوف. هذا الأسلوب يعتبر من إبداعات الفن القبطى في صناعة وزخرفة المنسوجات، وتبدو تلك الطريقة من أهم وسائل التعبير الفني على القطعة، فقد سهات اخستراق الفنان لموضوعات ذات عناصر دقيقة كالأشجار والبحار والنباتات والحدائق والبورتريهات (المتى استخدم فيها قواعد الظل والمنظور) باستخدام الوشيعة الطائرة، والستى سسهلت اسستخدام خيوط بألوان عديدة يمكن أن تخرج من خيط الوشيعة نفسها فتحدث نوعاً من المنظور الظلى في بعض الموضوعات المصورة. تلك الطريقة يمكن تأريخها تقريباً ببداية القرن الخامس الميلادي، وإن كانت هناك نماذج تقايدية تعود إلى منتصف القرن الرابع ولكنها لا تعبر عن حركة إتقان كبرى لهذا التطور في النسيج القبطي.

هـناك أسلوب آخر يستخدم من حين إلى آخر بغرض إضفاء تميز خاص بطريقة النسـيج يطلق عليه اسم طريقة (السوماك) Somak، وقد بدأ استخدام هذه الطريقة منذ القـرن السادس الميلادى وإن كان انتشارها الحقيقى أصبح سمة أساسية فى العصر الإسلامى منذ القرن الثامن الميلادى، وهى إضافة خيوط خارجية لطريقة الوشيعة وتعقد مـن الخلـف وتكون بروز على سطح النسيج، وعادة ما تستخدم فيها الخيوط الصوفية الملونـة والخـيوط الحريرية. وهذه الطريقة نجدها فى المنسوجات القبطية منذ القرن السادس الميلادى وتعتبر من الطرق الفنية فى صناعة النسيج، كما أنها مهدت لظهور طـريقة الـتطريز وهو أحد الابتكارات القبطية أيضاً، فإذا كانت طريقة الوشيعة تجعل طـريقة المنسـوج مسطح بدون بروز، والسوماك تجعل له بروز قليل وليس عام على سطح المنسـوج، فـإن التطريز زاد من بروز الموضوعات وجعلها شبه مجسمة على سطح

القماش، والتطريز القبطى يستخدم بواسطة خيط مستقل يتبع خيط اللحمة فى مروره خلف السداة فيصل بزوايا عن يمين السداة، وغالباً ما تكون الخيوط سميكة وذات ألوان زاهية لعمل التطريز والذى يبدو وكأنه ملصق على القماش، وكان استخدامه واضحاً فى زخرفة الثياب الفاخرة.

ومن الطرق القبطية في زخارف النسيج استخدام خيط سميك مزدوج للسداة ينتج عنه نسيج مضلع كان يستخدم في تحديد أكتاف الثياب ومحيط الرقبة وبعض الزخارف الخطية الطولية في بعض أنواع الثياب، وغالباً ما كان يستخدم فيه خيوط الكتان حتى يعطى شكلاً أكثر تحملاً من الصوف أو القطن.

من المعروف أن الكتان الذي عثر عليه في المقابر المصرية القديمة، كان لونه ابيض مائل للإصفرار أو البني الفاتح، وهي درجة لونية تصل إلى جزيئات الكتان بعد فسترة زمنسية معينة، وعلى الرغم من ذلك فإن الأقمشة الملونة في العصور الفرعونية كانت باللونين الأخضر والذهبي، وإن كانت هناك نماذج قد لونت حوافها باللون الأحمر وتسرجع إلسى عهد ما قبل الأسرات. فقد عرف المصريون القدماء الصباغة كمرحلة مستقدمة من حرفية النسيج، إلا أنه لا يعرف عن طبيعة الأصباغ التي استخدموها ولا عن طريقة استعمالها إلا القليل، فتصف لنا المصادر في العصرين اليوناني والروماني عملية الصباغة وأنواع الأصباغ المستعملة أنذاك، مثل الأرخيل Archil ولونها أرجوانسي وتستخرج مسن بعمض الطحالب البحزية التي توجد على صخور البحر المتوسط، وكذلك القانت lkante، وهي صبغة حمراء تستخلص من جذور نبات حناء الغيول Alkante tinctor وهناك فيوة الصباغين Madder وهي صبغة حمراه تستخلص من نبات الفوة Rubia Tinctorium، وأيضاً القرمز Kermes وهو صبغ أحمر اللمون يستخلص من إناث الحشرات القرمزية المجففة وتسمى Coccusiticis الستى توجد على شجر البلوط الدائم الإخضرار والذى ينمو فى شمال أفريقيا والجنوب الشرقى لأوروبا، بجانب ذلك هناك النيلة البرية Woad وهي صبغة زرقاء تستخلص بالتخمر من أوراق شجرة النبلة البريةIndigafera Tinctoria. تلك هي الألوان الرئيسية التي استخدمت في نهاية العصر الروماني وبداية العصر المسيحي المبكر. مع ظهور النسيج القبطى تطلب الأمر ظهور ألوان أخرى مثل الأرجوانية المكونة من خليط من الفوة والنيلة البرية، كما أدى ذلك إلى اقتصار استخدام الألوان الأرجواني والأصمفر والقرمسزي والأحمس بجانب الأزرق النيلي في معظم المنسوجات القبطية المسبكرة، وكان التركيز على اللون الأرجواني لتأثيره الديني والسياسي حيث كان يمثل السرداء السذى وضع على السيد المسيح عقب نزوله من على الصليب، كما أنه اللون الملكسي المحبب في الإمبر اطورية الرومانية. لذلك ظهرت مصانع كبيرة تعمل على إنتاج هذا اللون الأرجواني، وكان مصدره من إفرازات الصدفة الأرجوانية (حيوان من السرخويات)، وبالسرغم من كونه اللون المفضل آنذاك، إلا أن إنتاجه كان يستنفذ وقتاً ومالاً كثيراً، لذلك احتكرت مصانع النسيج في الإسكندرية إنتاج هذا اللون والتوسع فيه، وقــد أدى ذلـك إلى السعى وراء تقليد اللون الأرجواني حيث كان يتم باستخدام أنواع أخرى من الأصباغ الطبيعية المتقاربة في اللون، وقد جاء في مخطوط محفوظ حالياً في أوبسالا (في السويد) ما لا يقل عن ٢٦ طريقة لاستخراج اللون الأرجواني. هناك أنواع من الصبغة الصغراء تستخرج بطريقة شعبية من نبات البليحاء Reseda Luteola وكذلك من نبات الزعفران Saffron وهو عبارة عن تجفيف أوراق نباتية من عشيب الزعفران اليوناني Crous Sativus Grecus والتي وجدت في مصر وشاع استعمالها في إعداد الطعام وفي إنتاج الأصباغ.

كان لإتمام عملية الصباغة وجود ما يسمى بمثبتات الأصباغ Mordonts، وقد علق عليها المؤرخ بلينيوس Plinius واستوحى وصفها من النساجين المصريين، فهى عسبارة عن محلول توضع فيه الأقمشة بعد صباغتها مما يجعل الألوان أكثر ثباتاً ولا نتأثر بالمياه فيما بعد، وقد عثر على برديات مصرية تشرح تركيبة تلك المثبتات والتى عسادة منا تستكون من الشبة وبعض أملاح الحديد مثل خلات الحديد التى تحضر لهذا الغسرض من ترسيب بودرة الحديد في قارورة من الخل لمدة طويلة، ثم يستخدم هذا المزيج في تثبيت الألوان.

ثانياً: النسيج المصرى والفن القبطى

مسع انتشسار المسيحية في مصر بطرق مختلفة وفي بيئات مختلفة من الأقاليم المصسرية، حسدت نوعاً من الاختلاط الطبيعي بين الموروثات الفنية القائمة في تلك الأقالسيم، وبين عناصر الرؤية الفنية الجديدة والمقننة من جانب العقيدة المسيحية، الأمر السذى أفرز لسنا عناصر فنية مختلطة تمتزج بين روح الفن المصرى اليوناني وبين السرؤية المسيحية، وذلك في إطار روحاني بعض الشئ ورمزى في البعض الآخر وتجريدي في أغلب الأحيان.

وقد خضع فن الزخارف النسيجية في العصر المسيحى بدون شك لتلك الرؤية، بل وساهم في تحديد وتدعيم أغلبها بشكل كبير، وذلك لأنه كان معبراً بصورة مباشرة عن الطبيعة الحياتية للشعب المصرى وثقافته التي غيرت في ملامحها العقيدة المسيحية بعض الشئ، وإن ظلت محتفظة بكيانها المصرى في أغلب الأحيان.

من السزخارف الهامة في النسيج القبطي والتي تعتبر بداية انفصال واضحة بين النسيج السروماني المستأخر والمسيحي المبكر، هي الزخارف الأدمية التي ارتبطت بالطابع الجسنائزي آندنك، وتتمثل في صور البورتريهات المحاطة بأفاريز مزخرفة بسرخارف هندسسية أو نباتية، تلك البورتريهات النسيجية، يعتقد أنها تطور طبيعي لفن السبورتريهات الرومانسية التي عثر عليها في الفيوم وهوارة وأرسينوي وأنتينوبوليس، والمعستقد هنا أن بورتريهات المنسوجات كانت تمثل نموذجاً شعبياً للبورتريهات المصسورة على اللوحسات الخشبية، وفي الحقيقة ليس هناك اختلاف أو فواصل بين التيارين، وذلك لأن مفهوم صور المتوفى وتجسيدها سواء بالرسم أو الأقنعة والمرسومة على الأقمشة أو الطراز المنسوجة، فهو في النهاية تجسيد لواقع عقائدي مصري قديم، ثابست في أذهبان المصسريين مع اختلاف عصورهم واختلاف طبائعهم، لذلك فمن الضسروري وجود صورة المتوفى في المقبرة، وهي مرتبطة هنا بمفهوم العالم الآخر، وتأميسن المتوفى من أية تشويهات يمكن أن تحدث لجسد المتوفى الأصلى، فهي نموذج وتأميسن الفن الجنائزي المصري.

ولكن من المعتقد أن المسيحية ومفهومها قد عدلت من مفهوم الأقنعة المجسدة، لا في مفهوم البورتريهات الشخصية (الذي يميل العديد من العلماء إلى اعتباره روماني

التأثير وهذا مرفوض حالياً طبقاً لما سبق) حيث أثرت المفاهيم الروحية التى تعتمد على الروح لا على الجسد، الذى يمكن اعتباره (ظاهرى) وقتى، وتركت تلك الظاهرة آثاراً بالغة الخطورة فى تحديد ملامح فن الزخارف النسيجية فى مصر، ولا سيما فى صور السبورتريهات الشخصية أو الاعتبارية مثل صور المسيح والعذراء والقديسين والآلهة والأنبياء وغيرهم، فقد كان الاهتمام بالروح والهدف من الوجه المصور أهم من تجسيده بشكل مثالى، بعد أن أصبحت العقيدة الجنائزية المسيحية لا تحتاج إلى هذا المفهوم الذى احتاجيته العقيدة المصرية القديمة ، وبالتالى فإن التطور فى احتياجات العقيدة ساهم فى تطور الفن والثقافة المرتبطة بها. هذا المفهوم جعل هناك لامبالاة فى تصوير الوجوه، بيل يمكن القول أنها أثرت بشكل مباشر فى تحديد أساليب الزخارف الصماء، ومفهوم المستجريدية في صدور الوجوه، وملامح الحزن والشجن، والألوان الداكنة فى أغلب الأعمال المصدورة للوجوه الأدمية، وأصبح التعديل ضرورى ومواكب لثقافة العصر الأعمال المصدورة للوجوه الأدمية، وأصبح التعديل ضرورى ومواكب لثقافة العصر (شكل ١٥٠، ١٥٧، ١٥٠).

من هذا المنطق، نجد أن أسلوب التجريدية _ الذي كان يعنى التعبير بأبسط الأشكال التصويرية عن المضمون من أجل توضيح الفكرة المقصودة، قد عبر عموماً عن معظم الصور الآدمية والحيوانية والموضوعات الأسطورية _ قد ظهر في مصر في المنسوجات القبطية تقريباً منذ أواخر القرن الرابع الميلادي، استمر طوال القرنين الخامس والسادس في تزايد واضبح، وكأنه قد أصبح مقبولاً أو تذوقاً شعبياً إلى أقصى درجـة له. في تلك الفترة احتاج التجريد إلى عناصر فنية مواكبة تزيد من قوة تأثيرها وتشبع رغبات النساجين من الناحية الفنية، الأمر الذي أدى إلى زيادة العنصر الزخرفي الهندسية والنباتية لتصبح إحدى سمات الزخارف النسيجية (شكل ١٦٥، ١٦١، ١٦٢).

قد تسبدو الستجريدية في تصوير الوجوه القبطية عامة في كافة الصور الأدمية (رجال ونساء وأطفال وشيوخ) ولكن الأمثلة الكثيرة لدينا تمثل وجوه السيدات، وأغلبهن متوفسيات، وقد أشرت في أشكالهن مفهوم صور النساء عند العذراء مريم، أو الإلهة ايسزيس أو الإلهسة ديمستر، أو نماذج صور المياندات أو وصيفات الإله ديونيسوس، بالإضسافة إلى النماذج التي طبقت على صور القديسات المصريات أصحاب الشهرة

الدينية مئل القديسة تكلا والقديسة بربارا. تلك السمات يمكن تعديدها بشكل عام من خلال تسريحة الشعر وتصوير العيون والأنف والفم وحدود الوجه العلوية والسفلية، كذلك من خلال أساليب التزين في الحلى والأقراط وغيرها من الاحتياجات النسائية في صور السيدات في الفن القبطي، فعلى قطعة نسيجية من القرنين الرابع والخامس الميلاديين، نجد راقصة تعبر عن حركة محدودة بفاعلية خاصة ومرتبطة بين النظرة المتجهة إلى اليسار وحركة الأيدى، وهو أسلوب فني تميزت به أعمال النسيج القبطي، حيث أدت نظرة العيون فيه دوراً هاماً في إيراز المعاني المقصودة وخلق نوع من الارتباط المباشر بين المشاهد والشخصية المصورة، فالتجريدية المصورة في عيون تاللوات الراقصية يواكبها ملامح الوجه المنفذة بخطوط حادة باللونين الأسود والأحمر الدائب السخدي استخدم كخط تحديدي أو كظل في الغم أسفل الذقن، والتحديد الخطي هنا بألوان داكنة بارزة فوق سطح المنسوج الملون باللون القرمزي الفاتح جعل هناك إيحاء حركي للوحية يدعم حركة الراقصة على الرغم من السطحية التصويرية وعدم تصوير العمق للوحية يدعم حركة الراقصة على الرغم من السطحية التصويرية وعدم تصوير العمق المكل ١٦٥٠).

وكان التضاد اللونى فى الزخارف النسيجية فى الفن القبطى ذا أهمية كبرى فى تكويان ذوق عام للفن آنذاك، ولكى نكون منصفين تماماً لحركة التطور، فإن بعض الأعمال النسيجية القليلة التى صنعت بعناية من أجل أن تعلق على الحوائط أو كأوشحة للمتوفييان، قد تعمق فنانيها فى إبراز المنظور ولكن بطريقة الألوان المضادة وليس بطريقة الدرج اللونى، فلدينا قطعة لقديسة لا نعلم اسمها فى وضع جنائزى ترتدى تونيكا رمادية اللون وهيماتيون قرمزى معقود من الأمام، والشعر مصفف على الجوانب ويتدلى إلى أسفل فى ضفائر متعددة حتى الأكتاف، ملامح الوجه تبدو خشنة إلى حد ما تعدم على الخلوط الحادة مع التهشيرات اللونية باللون الأزرق الفاتح، وقد استخدم الفنان تلك التركيبة من الألوان حتى يعكس الضوء الخلفى الواضح فى الخلفية الداكنة، وبالستالى أعطى علاقة بين الوجه وبين لون الخلفية فى تضاد لونى رائع، كذلك نجده استخدم تلك الظاهرة فى تحديد الظلال الخاصة بالكأس الذى يمثل كأس الخمر المقدس والمرتبط بالطقوس السرية فى العقيدة المسيحية، وهو ما يحقق انسجام لونى فى القطعة

عموماً باستخدام طسريقة الوشيعة الطائرة التي فتحت الباب أمام دخول تلك الألوان المتضادة حوالي منتصف القرن الرابع الميلادي تقريباً (شكل ١٦٦- ١٧٠).

وقد أفرغت عناصر التكنيك الفنى في تلك المرحلة المبكرة التي يحاول فيها الفنان إنسبات ذاته باستخدام موروثه الفني والثقافي أفرغت من الناهية الفنية سمات عامة في تحديد ملامح الوجوه المصورة باستخدام خطوط داكنة اللون على أرضية فاتحة. ويبدو المتحديد الهندسمى تلمك الخطوط أسلوب إجبارى على الفنان نظرا لهندسية الخطوط العرضية والطولية لصناعة المنسوج نفسه (السداة واللحمة) فقد أرغم على لتك الخطوط الحسادة والأمسلوب الهندسي، وبالتالي فإن الاتجاه نحو البعد عن الندرج اللوني يمكن اعتباره مرحلة انتقالية هامة في تأريخ المنسوجات القبطية. ففي النصف الثاني من القسرن الخامس وطوال القرن السادس الميلادي شهدت البلاد والعقيدة وعناصر الثقافة في مصر عموماً مجموعة من الاضطرابات والمتغيرات الهامة، التي انعكست بدورها على الفن عموماً، حيث اتجهت عناصر زخرفة الصنعة إلى التجريدية والخطوط الحادة أكسر من الفسرة السمايقة، كما أن سُمك الخطوط المستخدمة آنذاك وبصفة خاصة الأصب وأف، مساهمت فسي تحديد أهمية الخط التحديدي والمبالغة في أحجام تصوير عناصر الوجه عموماً، الأمر الذي أدى إلى ظهور أشكال تحويرية للوجه، معبرة بشدة عن حالة المجتمع أنذاك. ويمكن القول بأن حالة الرفض السياسي والديني والاضطهاد وغيره من الظروف المحيطة بالفنان المصرى، جعلته يتجرد من المثالية والواقعية، ويهديم فسى ملكسوت خاصة به وإيداعات تجسد معاناته آنذاك. من بين اللوحات التي جسدت لسنا تلسك المفاهيم مجموعة بورتريهات شخصية وإلهية مصورة داخل وهدة مربعة الشكل تحيط بها مجموعة من الزخارف النباتية والحيوانية والهندسية، وتمثل تلك المسرحلة حوالي نهاية القرن الخامس وبداية القرن السادس الميلادي. وقد اعتمد محور التصموير همنا على التجريدية المزخرفة، وهو إيجاد تناسق لونى مع وحدات زخرفية مستعددة الأصمول (الفرعونية واليونانية - الساسانية - السورية) دون تقيد في حرية كاملسة، تلك الوحدات الزخرفية ليست لها حدود، فهي خارج نطاق الأفاريز المحددة، حيث يمكن لها أنذاك أن تتدمج مع صور البورتريه الشخصى المصور، إما من خلال تسريحة الشعر أو الملابس أو الحلى المستخدم، أو من خلال هالة التقديس المصورة خلف الرأس، من هذا انطلق الفنان القبطى نحو الأسلوب الزخرفى الذى أدت فيه الوجوه الادمية أدوراً رئيسية كوحدة مستقلة فى اللوحة فى منتصفها تقريباً، فالوجوه نجدها أصبحت إما دائرية أو مربعة أو مثلثة الشكل دون التقيد بحدود الواقعية فى العمل نفسه، أما العيون فقد انتهت مرحلة تأثرها على المشاهد وابتعدت عن وسائل التعبير المباشر بل أصبحت مستترة خلف الطغيان الزخرفى صماء بلا حركة، وبالتالى ينطبق ذلك على ملامح الوجه الأخرى كالأنف والغم، ولكى يعوض الفنان هذا الأسلوب التحويرى الشديد، استخدم ألوان زاهية من خلال أسلوب التضاد اللونى، فانتشرت الألوان القرمزى والأصفر والأحمر بدرجاتهم، وكونوا عنصر حركة خشنة إلى حد ما (بطيئة) في اللوحة فوق أرضية داكنة باللون الأسود أو البنى أو الكحلى أو الأرجوانى الداكن، في الداكنة كنوع طريقة السوماك استخدمت الخيوط المذهبة أو البيضاء فوق تلك الأرضية الداكنة كنوع من التصداد اللونى عبر عن فلسفة العصر ربما حتى القرن الثامن وتضاد الألوان كانت من أهم مميزات الزخارف النسيجية التي تصور البورتريهات الشخصية والإعتبارية في الفن القبطى، كما أنها خضعت بصورة مباشرة للضغوط والمعاناة المحيطة بالفنان في المجتمع المصرى آنذاك. (شكل ١٧١ - ١٧٣)

وقد إستاز فن النسيج القبطى بأنه أفرغ لنا مجموعة من الزخارف ــ كوحدات منفصلة أو متصلة بالموضوع الرئيسى ــ النباتية فى البداية فى مرحلة الانتقال (التى تتحصر فــى الفــترة ما بين القرن الثالث وحتى منتصف القرن الخامس الميلادى). واتسمت الزخارف بشئ من الواقعية إلى حد ما مع مراعاة إبراز العناصر الجمالية فى اللوحة المصورة من الناحية الزخرفية، وكان لزاماً على الفنان من أجل ذلك أن يراعى دقــة الالــوان والتى فى أغلب الأحيان كانت تتفق مع واقعية الزخرفة المستخدمة مثل الزخارف النباتية التى استخدمت فى الفترة المبكرة كرموز مسيحية مثل أعصان الكروم القرمــزية والأرجوانية التى تخرج من حفنة من أوراق خضراء تحيط بها بداخل سلة، كانــت ترمــز للمســيح والمؤمنين داخل هيكل واحد، هذه الزخرفة النباتية استخدمت كنوع من الأفاريز الزخرفية المكررة المحــيطة بوضــوح معين. ويمكن اعتبار التراكيب اللونية فى زخرفة الكروم (ثماره

وأوراقه) أسلوب فنى عام فى استخدام واقعى، عدل بعد ذلك أو أصابته التحويرية خلال القسرن السادس بالجمود مثل أغلب الزخارف التى صورت فى تلك الفترة، فالعناصر الزخرفية النباتسية في تلك الفترة المبكرة كانت تنم عن واقعية محددة مثل الأشجار وأوراقها وثمارها، ولكن فى مرحلة ما بعد القرن الخامس اتسمت بالجمود وطغى عليها خطوط هندسية تعطى إنطباعاً متناسقاً مع روح الفن آنذاك.

ويمكن تطبيق مفهوم الانتقال من الواقعية إلى التجريدية أو التحويرية في فن زخرفة المنسوجات القبطية حيث يمكن تطبيقه على العناصر الحيوانية المستخدمة في النسيج القسبطى، والتي تبدو في المرحلة المبكرة حتى منتصف القرن الخامس مشعة بالحسيوية والحركة التلقائية والتناسق اللوني دون أية اعتبارات أخرى، فلدينا لوحة من القرن الرابع يمكن اعتبارها مقياس حقيقي لكافة زخارف النسيج القبطي، وهي تحدد لنا مسرحلة القسرن الرابع الميلادى بعناصره الزخرفية وأسلوبه الفنى والقطعة من الكتان الأحمسر الفسائح مزخرفة بالألوان الأصفر القرمزي والأخضر والأزرق وهي مقسمة كوحسدات عرضسية زخرفسية، كل وحدة مستقلة عن الأخرى بفاصل زخرفي هندسي عبارة عن مربع يحتوى بداخله على أربعة من الزهور الحمراء على أرضية خضراء، هــذه الوحــدة الزخرفــية تمثل نوعاً من استخدام العناصر الحيوية في أفاريز زخرفية جامدة، بينما في إفريز آخر نجده يحتوى على مجموعة من الأسماك مصورة في تناسق لونسى رائع، وبها حركة متضادة تواكب الحركات المضادة لصور الحوريات والملائكة (الموضوع الأصلى في اللوحة). أما تعدد الأفاريز الزخرفية في تلك اللوحة مع انسيابية صحور الملائكة وتناسق الخطوط وبعض ملامح الدقة في تصوير الأجسام والتناسق الجسماني فميها، يجعمل ممن هذه القطعة نموذجاً للفن زخرفة النسيج القبطي عالى المستوى، وذلك بالمقارنة بلوحة أخرى من القرن السادس تضم مناظر نيلية وطبيعة لمجموعة أيضماً ممن الحوريات أو الملائكة أو أتباع الإله ديونيسوس، حيث تمزج مجموعة الحيوانات المصورة في اللوحة بين المفهوم الأسطوري لتصوير الحيوانات و هــو تأثير ساساني أو سوري وفد على أرض مصر مع بداية القرن السادس، كما أنها تعبر عن حالة التحوير الهندسي الذي أصاب فن زخرفة النسيج بعد القرن الخامس، نفسس الشئ يمكن أن نلمسه في صور الحوريات والحركة البطيئة المستخدمة وخشونة الأسلوب التنفيذي. تلك المقارنة كانت ضرورية من أجل إثبات عناصر التميز بين مرحلتين هامتين من مراحل تطور فن الزخرفة النسيجية في الفن القبطي.

أما التراكيب الفنية الأسطورية في أغلب اللوحات النسيجية فتعطى لدينا إحساس بالمجتمع أنذاك، وهو ما يندرج تحت مفهوم العادات والتقاليد والأساليب الشعبية التلقائية المستخدمة، قد يبدو ذلك واضحاً في نوعين من عناصر الفن الزخرفي هنا، الأول خاص بالموضوعات الأسطورية، والثاني خاص بمفهوم الموضوعات المركبة التي تعطى انطباعاً شعبياً (شكل ١٧٤).

من ناحية الموضوعات الأسطورية، فقد احتلت الأساطير اليونانية جانب كبير من عناصمر الموضوعات المصورة، فيي تندرج تحت مسمى (تقافة العصر آنذاك)، فنجد أساطير خاصة مثل قصة ليدا والبجعة، وأوروبا والثور، أورفيوس، أبوللو والقيثارة، هير اكليس وأسد نيميا، وغيرها من الأساطير اليونانية، والتي استخدمت هنا بغرض رمسزى أو إيحساء ديسنى كمسا فسرنا من قبل في فن النحت، وقد استخدمت المناظر الديونيسية بشكل كبير، حيث مثل الإله ديونيسيوس وحاشيته (الساتير والمياندات) قاسماً مشتركاً في أغلب الموضوعات الزخرفية، فإما أن يصور بمفرده كبورتريه بزخارف العنب المميز له كحلية زخرفية فوق الرأس، أو يصور جانب من الاحتفالات الديونيسية (الباخوسية) التي تعطى انطباعاً دينياً خاصاً بالتقاليد الكلاسيكية التي توفر لها الوجود في مصر آنذاك. أيضاً من العناصر الكلاسبكية مناظر البحر وهي تلك الفتيات العاريات الجميلات اللواتي يمرحن ويلهون مع الدرافيل في البحر ويحملن معهن أكاليل الزهور وكأنهمن قادمات من السماء احتفالاً بالمسيحية ولتحقيق النصر الإلهي للمؤمنين (وسائط للخالص)، وتمثلت صدور الحوريات العاريات في اندماج الموروث الحضاري الهللينست وتوظيفه لخدمة العقيدة الجديدة، لذلك ذهب بعض العلماء إلى أن صور الحوريات ما هي إلا تجسيد وثني للملائكة في الفن القبطي بعد ذلك، فالحوريات نموذج أصلم، ظل مستخدماً تقريباً حتى القرن السادس بانتشار واضح، ثم بدأ يتقلص شبيئاً فشيئاً حتى تلاشى في القرنين السابع والثامن الميلادي لتحل الملائكة محل هؤلاء الحوريات، كذلك استخدمت صور الحوريات وهي تقود حيوانات أسطورية متوحشة، وهي رغبة فلســفية روحانية أنذاك في قدرة الملائكة على السيطرة الإيمانية على قوى الشر، وهو نفسس المفهوم الذي يحقق صورة الفارس الذي ينقض على فريسته. ومن منطلق صور الحوريات المخهوم الذيبي ينتصرن على الأشرار في العالم الدنيوي، هناك حوريات مهمتها إيسراز مفهوم الانتصار، وهي رؤية مزدوجة ما بين وظيفة الإلهة نيكي Nike وظيفة المخلص القادم بالنصر الإلهي، فتلك التركيبة يمكن متابعتها فقط على زخارف النسيج المخلص. كذلك مسن الطبيعي _ كما هو في فن النحت _ أن تنتشر صور الإلهة أفروديستي وقصة مولدها من العدم وتخرج بجسد عارى من الصدفة، واستخدام الإلهة أفروديتي قد يندرج تحت طقس الولادة للمسيح في المذهب المصرى، فلدينا على سبيل المسئال قطعة من النسيج صورت فيها أفروديتي واقفة داخل حنية قائمة على عمودين، عمودين، على الرغم من أن الحنية تشبه الصدفة الرومانية، إلا أن إقامتها على عمودين بزخارف على الرغم من أن الحنية تشبه الصدفة الرومانية، إلا أن إقامتها على عمودين بزخارف تسيجان نباتية أوجد علاقة بين مفهوم الحنية في الديانة المسيحية ووظيفة أفروديتي الإلهسية في الأسطورة اليونانية (شكل١٦٠، ١٦١، ١٦١، ١٦٨، ١٦١، ١٧١، ١٧٢، ١٧٢،

هـ الله العديد من الموضوعات الأسطورية الهالينستية، والتي قد تبدو كأرشيف مفتوح أمام فناني النسيج آنذاك، فيمكن اعتبار أن من أهم العناصر الموضوعية في النسيج القبطى كانت شخصية إيروس إله الحب عند اليونانيين، فقد استُغل بصورة كبيرة تعبيراً عن وظيفته الحقيقية كرسول قادم من عند الإله إلى البشر، وهي وظيفة واكبت تطور العقيدة ولا سيما في مصر مع انتشار الرهبنة والمفاهيم الروحية، ومن هذا المسلطق صور إيروس طفل عارى نقي يعبر عن براءة الطفولة ونقائها، وبالتالي التسذنت له العديد من الأوضاع الخاصة مثل أن يلهو زملاء له في حديقة، أو يركبون الدرافيل في البحر، أو يعزفون على الآلات موسيقية، أو يستخدمون وظيفة الرسول المنازية والوظيفية الأولى للإله إيروس في العقائد اليونانية القديمة. حالة اللهو والعبث الجنائزية والوظيفية الأولى للإله إيروس في العقائد اليونانية القديمة. حالة اللهو والعبث في منذ العصر البطلمي، ولكنها كانت في نفس الوقت تعبر عن ثقافة فنية سكندرية الطابع منذ العصر البطلمي، ولكنها كانت في نفس الوقت تعبر عن ثقافة المجسمع آنيذاك، وبالتالي لم يمانع الفنان القبطي في استخدامها للتعبير عن حالة من النشوة والتفاؤل والانتصار. إلا أن تلك الأساطير اليونانية التي استخدامها للتعبير عن حالة من النشوة والتفاؤل والانتصار. إلا أن تلك الأساطير اليونانية التي استخدامت بصورة مكثفة النشوة والتفاؤل والانتصار. إلا أن تلك الأساطير اليونانية التي استخدمت بصورة مكثفة

في فين النسيج القبطى لم تستمر طويلاً فقد تقلصت بعض الشئ في القرن السابع، واختفت تماماً في القرن الثامن الميلادي، ويمكن القول بأن مرحلة ازدهارها قد تواكبت مسع مرحلة ازدهار فن النحت القبطى عموماً حتى منتصف القرن الخامس تقريباً، وإن ظلبت بعيض العناصير الأسطورية العامة مثل الكنتاور وكيوبيد والحوريات وبعض تأشيرات الصيور الديونيسية _ كعناصر زخرفية قبطية بعد أن طغت عليها الأساليب الفنية التجريدية والتحويرية فطمست المعالم اليونانية فيها.

من خلال هذا المنطلق، يجب أن نشير إلى الجانب المصرى في النسيج القبطى، ولعلمه من الجانب الموضوعي قد يأتى في المرتبة الثانية بعد الموضوعات الهللينستية، وذلك ربما يرجع إلى أن فن الزخرفة على النسيج لم يكن متداولاً بصورة مكتفة في الفن المصرى القديم، حيث اقتصرت الزخارف فقط على أفاريز نباتية أو هندسية قليلة صورت على قطعة القماش، وبالتالى لم تكن هناك موضوعات مصرية فرعونية يمكن رصدها بقوة مثل الموضوعات الهللينستية، وعلى الرغم من ذلك، فإن الموضوعات التي اختيرت من الفن المصرى القديم حدث لها نوعاً من التمسيح ليواكب روح العصر، بل أن تلك الموضوعات لم تندثر مثل الموضوعات الهلينستية بل استمرت فترات طويلة في الفن القبطى ولا سيما صورة القديس الفارس.

وقد ادت شخصية الفارس في الفن القبطي دوراً هاماً كما فسرنا من قبل في فن النحيت، ولكن في النسيج القبطي اختلطت بها عناصر فلية مختلفة. وتعتبر صور الفيارس نموذجاً للموضوعات المواكبة المرنة في تقبل أية تأثيرات فنية يمكن أن تجد قبولاً في الفن القبطي، فعلى الرغم من الأصل المصرى الواضح في شخصية حورس وانقضاضيه على عمه ست وخلاص البشر من الأشرار، فإن تلك الصورة قد جُسدت على أنها نموذج للفارس المسيحي القوى الذي يستطيع أن يتغلب على شروره هو أولاً وشهواته ورغباته والابتعاد عنها والانخراط في سلك الرهبنة والتدين ونقاء الروح، كما أن هيذا النموذج اتخذ أثناء الاضطهاد كحافز للقديسين الشهداء الذين ضحوا بأرواحهم من أجلل نصرة المسيحية، مثل القديس جرجس والقديس الفارس ميخائيل، وبالتالي فموضوع الفارس قد استخدم بتراكيب معينة لخدمة أكثر من موضوع، كذلك ومن ناحية فموضوع الفارس عناصر مصرية الأسلوب الفني نجد أن الفينان القبطي استخدم في صور الفارس عناصر مصرية

وساسانية وسورية وذلك من أجل أن يعطى شعاراً قومياً أو دولياً لشخصية الفارس، كما أنه من ناحية أخرى يعطى المنظر مزيداً من الابتكار الزخرفي الأسطوري وهو الأهم هنا، فاندماج الأساليب الفنية معاً والمبالغة في تصوير الوحش التنين أو التمساح أو أي حسيوان خرافي يستخدم، كان بمثابة طابع أسطوري في الفن القبطى مستحب ومرغوب فيه. (شكل ١٧٦- ١٨٠)

ولم تقتصر صور الفارس على اشتراكه في القضاء على فلول الشر في المجتمع القسيطي فحسب، بل لأن الطابع العام للمجتمع المصرى تحت الحكم الروماني هو طابع عسكرى في المقام الأول، ولأن تلك الملامح العسكرية الرومانية والجنود الرومان هم عناصب يمكن رؤيستها بصيفة مستمرة في المجتمع المصرى، ولأنهم مصدر القوة والسيطرة والاستبداد، فقد تأثر _ بدون شك _ الفنان القبطى بتلك الحالة، وأصبحت صور الفارس الذي يمتظى جواده ركن حالم في مفهومه السيكولوجي عموماً، وبالتالي أدت وظيفة الفارس دوراً إيجابياً في تتمية قدراته الفنية ولا سيما في النسيج، فالفارس أصبح هم المستقذ والمخلص، بل أساوب زخرفي تجريدي قائم في معظم الزخارف النسبيجية يمكن أن يصبور منفرداً، أو يصور وتحيط حوله مجموعة من الحيوانات تتضرع إليه في خضوع تام، فقد أصبح رمزاً للمسيح المنقذ مثل صورة الراعي، وهو المداسول التصسويري المصرى القديم الذي ظل حتى مراحل البداية للنسيج المصري. فلديسنا مجموعسة من القطع النسيجية بصورة الفارس بموضوعاته المختلفة من خلال مفهوم التجريدية والتحويرية الرمزية وترجع إلى القرنين السابع والثامن الميلادى، كما احستل الفارس ركنا أساسيا في بعض الأفاريز الزخرفية بصورة متكررة وفي أوضاع مختلفة وهمو يسدل علمي أن الفنان في القرن السادس وما بعده، حاول أن يوظف الموضوعات التي يحتاج إليها بأكثر من صورة ومدلول ووظيفة تخدم ظروف مجتمعه آنذاك، وتعبر عن أهدافه الدينية والفنبة.

قد تبدو الموضوعات المستوحاة من الكتب المقدسة (العهدين القديم والجديد) قليلة السمى حدد ما أيضاً بالمقارنة بالموضوعات الأسطورية اليونانية، وربما يرجع ذلك إلى عدم قدرته على توظيف تلك الموضوعات برؤيته الشخصية وكذلك عدم قدرته على السنخدامها مشلاً فسى الطقوس الجنائزية محلية الطابع، فصور القديسين والقديسات

والعذراء والمسيح، صور تكاد تكون قليلة جداً أو نادرة فيما عدا التراكيب التي ظهرت عقب منتصف القرن الخامس، والتي تمثلت في صور العذراء والطفل المسيح أثناء الرضاعة، وكذلك صور التكريس فهي نماذج متأثرة أو مركبة على أصول مصرية الطابع، غير ذلك من الموضوعات التي قد يصعب وجودها في المنسوجات القبطية، ونعتقد أنها جاءت بسبب عدم شيوع تلك الموضوعات في الفترة المبكرة حتى القرن الخامس الميلادي، فإن موضوعات تلك الغترة مع قليل من التغير والتعديل كانت بمثابة أرشيف ينهل مسئه الفنان القبطي في المرحلة التالية في القرنين الخامس والسادس الميلاديين (شكل ١٨١).

وعلى الرغم من ذلك فإن قصص الأبياء التى دونت في المهد القديم قد تركت تأسيرها في الموضوعات القبطبة لما لها من خصوصية في ليراز موضوعات حيوية تهم الديانة المسهوية المحلية في مصر، مثل الخلاص والعقاب والخلود والمحن والصحاب التي عانى منها هؤلاء الأنبياء، فلجد موضوعات صورت على النسيج مثل قصة أضحية أضحية إيراهيم (شكل ١٨٢)، وكذلك قصة ذبيحة إسحاق، وعناصر من قصة سيدنا يوسف وأخوته ورحلته إلى مصر، وصور للنبي داود، وقصة يونان والحوت، إلا أنها لا تسزال قليلة، وذلك لأن تلك الموضوعات على الرغم من شهرتها بصورة مكسنفة في الفترة المبكرة حوالي القرنين الثالث والرابع الميلاديين _ إلا أنها ولمفهوم حالة الفصل بين اليهودية والمسيحية التي حدثت خلال نهاية القرن الرابع الميلادي، قد أدت إلى محاولة المسيحيين لإبجاد موضوعات أسطورية خاصة بهم، وبالتالي حلت موضوعات العديسين الشهداء محل صور الأنبياء، كما ساهم الانشقاق اللاهوتي الحادث، والذي شغل القائمين عليه في المعسكرين الشرقي والغربي بالبحث عن جذور مسبحية وليست يهودية تخدم مذهبهم وتدعم آراءهم وهو ما حدث في نهاية القرن الخامس وبداية السادس الميلادي.

وقد تضمنت الزخارف القبطية على المنسوجات أنواعاً متعددة من الزخارف الهندسية والنباتية، ولكن هناك مدارس فنية في مصر في حوالي القرنين الخامس والسادس الميلاديين، استخدمت وطورت فقط تلك الزخارف الهندسية، وظهرت أنماط هندسية غاية في الروعة والتعقيد، كما أنها ساهمت في انتشار غزلة السوماك الذي كان

يسنفذ بخسيوط ذهبية اللون على أرضية باللون البنى، هذا الطراز بمكن إرجاع بدايته الأولى إلى نهاية القرن الرابع وبداية القرن الخامس الميلادى ولكنه استمر فى الانتشار وربما حتى القرن العاشر الميلادى، ولسهولة استخدامه انتشر بصورة كبيرة فى مصر، فقد استخدمت فيه كافة العناصر الزخرفية الهندسية بتراكيب إبداعية خاصة، كما أنه فى المسراحل الأولسي منه حوالى القرنين الخامس والسادس الميلاديين اندمجت فيه بعض الصور الأدمسية أو الحيوانسية كوحدات منفصلة إما فى منتصف القطعة وتحيط لها الزخارف أو فى أحد جوانبها تاركة للزخارف الهندسية بقية القطعة.

وقد يكون المزيد من الأشكال الهندسية وتتوعها سمة مميزة للزخارف الفنية بعد القسرن الخسامس، فالتكويسنات المربعة المتداخلة والدائرية والمتاثية الشكل والسداسية والمثمنة والمعينات هي زخارف استخدمت السهولة تنفيذها على المنسوج القائم على تقاطع السداة واللحمة، وأن عناصر هذه الزخارف كانت إما عبارة عن شرائط زخرفية تحسيط بالموضوعات، أو تُكون أشكالاً معقدة ومركبة ومجدولة تعطى المنسوج اتساق خساص ورونون معين، وغالباً ما توحى تلك الأشكال المعقدة بالمركزية المسيحية أو (السره) الستى تحيط بها جميع عناصر الحياة من كل جانب، فإن هذا التكوين الفلسفي كان قائماً آنذاك في تقسير تلك الأشكال المعقدة المركبة حول مركز وسطى توضع فيه زهرة، أو بورتريه عام لديونيسوس، أو دائرة مغلقة أو صليب أو شجرة أو غيرها من السرموز التجريدية التي ترمز المسيح، وهي رؤية فلسفية دينية لعنصر زخرفي انتشر بصسورة كبسيرة في المنسوج القبطي، كما أنه سوف يكون طرازاً إسلامياً بعد ذلك مع إحلال رموز خاصة بالإسلام محل تلك الرموز المسيحية (شكل ١٨٣٣)، ١٨٤٤).

وقد يطول الحديث عن العناصر الزخرفية على المنسوجات القبطية، وذلك لأن السرخارف القبطية قد شهدت تدعيماً خاصاً في فن النسيج، وبالتالي فمعظم الأصول الزخرفية القبطية النحتية أو المعمارية، ما هي إلا نماذج مكررة من زخارف النسيج، فيما عدا بعض الزخارف الهالينستية أو المصرية القديمة التي ظلت قائمة في المنسوج القبطي ربما حتى الفتح العربي، ولا سيما زخارف التموجات (موج البحر) أو زخارف المياندر، كما أن الزخارف المصرية قد تبدو واضحة في الأفاريز الشريطية (الكلافي) سيواء كانت من عناصر نباتية أو هندسية أو مجرد خطوط عرضية ماونة. وهنا يبدو

التأثير طبيعياً من أجل المعايشة والرؤية العامة، كما أنه كان يخضع لروح وثقافة العصر آنذاك وطرزه، ففي بعض الأفاريز حلت صور آدمية وحيوانية محل الزخارف الهندسية أو النباتية، وهي عبارة عن وحدات صغيرة بعضها نُفذت بجانب زخرفي والآخر نفذ بغرض إبراز الموضوع.

وهاناك أفاريز أخرى نجدها تصور مجموعة من الميداليات الدائرية أو المربعة أو على شكل معين متصلة معاً كسلسلة على طول الإفريز، وتحتوى كل ميدالية على حيوان يمكن أن يكون حيوان واحد، أو أكثر مثل الأرنب والأسد والكلب والنمر والأغام وبعض الطيور وكذلك النسر، وهي مصورة بطريقة محدودة أو تجريدية كعنصر زخرفي آدمي. في بعض الأحيان نجد على الشريط الكلافي صور لشخصيات آدمية تقف بطول الشريط وهي تمثل صور للراعي الصالح داخل بورتريه دائري، أو جانب مدن قصدة إبراهيم وذبيحة إسحاق والحمل، اثنان من الملائكة بحاصران أسد خرافي يستعدون للقضاء عليه، وهي تمثل تراكيب زخرفية مضطردة تعكس روح العصر واضطراباته ومتغيراته من ناحية الأسلوب والموضوعات (شكل ١٨١، ١٨٢).

قـبل أن نختم الحديث عن الزخارف الفنية في النسيج القبطي، تجدر الإشارة هنا السي رؤية جديدة يمكن إثباتها في فن النسيج القبطي، فالباحث المدقق في بعض الموضوعات يجد أن الفنان حاول أن يجسد بعض المشاهد الموضوعية ولكن برؤية تمثيلية، ففن التمثيل التجريدي هنا قد يكون صعب الوصول إليها دون إدراك لحجم المعانساة التي كان يعاني منها في سبيل إطلاق حرياته وإيداعاته الفنية، فإن مسالة عدم إدراك الفنان القسبطي للحرية الإبداعية جعلته يتحرك في نمو بطئ نحو التمثيل المحسوس من خلال لوحاته الفنية، فعلى سبيل المثال تبدو ملامح وجه الفارس الذي يطعن التنين واتجاه عيونه ناحية المشاهد، كمشهد تمثيلي رائع، كما أن حركة الأرجل الأمامية للجواد المرفوعة إلى أعلى والمبالغة في الرمح، قد تعطى انسجاماً تمثيلياً واضحاً، نفس الشئ يمكن إدراكه في صورة الراقصة وحركة الأيدي مع اتجاه العيون ناحية اليسار فإن الحركة هنا قد تعطى أكثر من معني الفنان وتجسد له حيوية خاصة ناحية المعمل، وبالتالي فإن التمثيل هنا قد أعطى الفنان حرية التخيل، والتخيل أعطاه بالنسية للعمل، وبالتالي فإن التمثيل هنا قد أعطى الفنان حرية التخيل، والتخيل أعطاه

الستجريد وجعلسه قسادراً على إبراز حرياته الإبداعية في مجال التجريد والتحوير لفن النسيج.

وإذا كانست تلسك هسى رؤيسة الفسنان، فإنها فى المقابل كانت هى كذلك أذواق المشساهدين أو المستخدمين لستلك القطع بتلك الزخارف، ومن ثم يمكن إدراك مفهوم التجريدية على المنسوجات القبطية كسمة عامة فى مصر آنذاك.

ومسع دخول العرب مصر فقد أورث الأقباط المسلمين تلك الرؤية التمثيلية القائمة على الستحوير والستجريد والأسلوب الزخرفي المبالغ فيه، ولأنه كان يتفق مع مفهوم الديانسة الإسلامية آنذاك، ازدهر فن النسيج في مصر على مستوى الأقباط والمسلمين خسلال الفترة ما بين القرن السابع وحتى التاسع الميلادي، ثم كان الإزدهار الأكبر في القسرن الحادي عشر على أيدى الفاطميين، والتي ساهمت كحكومة مسلمة واعية آنذاك فسي كسب الأقباط وتشجيعهم على استمرار إبداعاتهم الفنية للمساهمة في نهضة الدولة الفاطمية، وبسالفعل ازدهر الفن القبطي مرة أخرى في تلك الفترة وسيطرت على الأسساليب الفنسية القبطية والإسسلامية أساليب زخرفية واحدة وأنماط فنية متفقة معاً ومختلفة فقط في الرموز والأشكال المسيحية أو الإسلامية المختصة بالعقيدة.

تبادل الأقباط والمسلمين العناصر الزخرفية، وأدت اللغة العربية دوراً مشتركاً في هـذا التبادل بصفة خاصة بعد أن قبلها الأقباط في العيد الفاطمي، وقد تمثلت العناصر الزخرفية آنذاك بالزهور والأشكال الهندسية والأشكال المعقدة أو المركبة بين عناصر نباتية وهندسية معاً، وتناقصت بشدة الأشكال الأدمية، إلا أنه بعد انتهاء عهد الفاطميين فقد لصمحلت السزخارف النسيجية واضمحلت التأثيرات القبطية فيه شيئاً فشيئاً أما التأثيرات الإسلامية الوافدة من سوريا والغرب والأندلس، وأصبحت العناصر القبطية شبه معزولة وغير متوفرة تماماً، غير أن هذا لا يمنع أن عناصر زخارف النسيج التي استخدمت في أوروبا على سبيل المثال منذ القرن التاسع وحتى مشارف عصر النهضة كانست مستأثرة إلى حد ما بالتكوين القبطي، ولا سيما في الفن الإيطالي والأيرلندي والرومانسكي، ويسبدو أن الاتصالات الكنسية مع كنيسة الإسكندرية وكذلك الحروب الصابيبية قد ساهمت في خروج تلك الأنماط لنوثر في الدول الأوروبية، كذلك وجود نساجون أقساط في الأندلس عمل على تقريب وجهات النظر الفنية بينهما، بينما أدى

onverted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

177

المذهب الأرثوذكسى المشترك بين كنائس روسيا مثلاً والإسكندرية والصرب والأكراد السب تأثير النسيج الخاص بهم ولا سيما فى السجاد الكردى بالعناصر الزخرفية القبطية كالتصميمات الهندسية متعددة الألوان والمونوجرامات المتعددة على الأطراف والتكوين ذو السره، وأصبحت سمات فنية هامة هناك ربما حتى مطلع القرن السادس عشر الميلادى.

مراجع الفصل الرابع

فن النسيج القبطى

حول مشاكل التأريخ في نسيج القبطي، راجع:

- -Geijer, A., A History of Textile Art, London, (1979), pp. 23-24.
- -Emery I., The Primary Structures of Fabrics, Washington, The Textile Museum, (1980), pp. 78-84.

-محمد عبد الفتاح السيد سليمان، دراسة في فن النسيج القبطي، جمعية الأثار بالإسكندرية، (١٩٩٣)، ص ص ٧-٩.

- -Van Hooft, P.M., An Introduction to Coptic Textiles; in: Coptic Art and Culture, Cairo, (1990), pp. 119-121.
- -Lewis, S., Early Coptic Textiles, Stanford, (1969), pp. 10-13.
- -Renner, D., Die Koptischen Stoffe in Martin Von Wagner Museum der Universtät Würzburg, Weisbaden, (1974), pp. 21-22.

أولاً: المنسوجات المصرية والصناعة الشعبية

- *حول صناعة النسيج في مصر القديمة، راجع:
- -الفريد لوكاس، المواد والصناعات المصرية القديمة، ص ص ٢٣٥ وما بعدها.
 - *حول أنواع القنب والكتان المصىرى القديم، راجع:
 - -الفريد لوكاس، نفسه، ص ص ٢٢٩-٢٢١.
- *حــول معلومة أرسينوى وهى مجموعة من البرديات عثر عليها فى كرانيس ونشرت عام ١٩٨٣، راجع:
- -Gazda, E., Karanis, An Egyptian Town in Roman Times, Discoveries of The University of Michigan Expedition to Egypt, (1924-1935), Ann Arbor, 1983, pp. 8-15.
 - *حول الكتان كحرفة زراعية وصناعية في مصر، راجع:
 - -الفريد لوكاس، نفسه، ص ص ٢٣٦-٢٣٧.
- -Forbers, R., Studies in ancient Technology, Vol. I, Leiden, (1956), p. 14.
- -Zaloscor, H., Ägyptische Wirkereien, Stuttgart, (1962), pp. 13-14.

-Pfister, R., Les textiles du tombeau de Toutankhamon, Rev., des arts asiatiques, XI, (11937), pp. 207-218.

*حول الأصواف المصرية حتى العصر القبطى، راجع:

-Herodotus, Historia II. 81.

-Diodorus, I, 6.

-الفريد لوكاس، نفسه، من من ٢٣٧-٢٣٨.

- -Grube, E, Studies in the Survival and Continuity of Premuslim Traditions in Egyptian Islamic Art, JARCE, I, (1962), p. 75.
- -Marzouk, M., Alexandria as a textile Centre 331, B. C. 1517 A. D., BSAC. 13, 1948, pp. 115-124.
- -Van Hooft, P. M., op. cit., pp. 120-121.

-سليم حسن، مصر القديمة، جــ٧١، ص ٨٦.

"حسول صسناعة النسميج فسى عهد الدولة البطلمية وفي العصر الروماني في مصر

(كصناعة دولية ملكية)، راجع:

-Kuhenel, E., La tradition Copte dans les tissus Musulmans, BSAC. 8, (1938), pp. 80-81.

-محمد عبد الفتاح، المرجع السابق، ص ١٠.

-Marzouk, op. cit., p. 116.

- -Kendrick, Catalouge of Textlie from Burying grunds in Egypt, London, (1921), Vol, 111, p.9.
- -Trilling, J., The Roman Heritage, Textiles from Egyptian and The Eastern Mediterranean 300 to 600. A. D. The Textile Museum, Washington. D. C., (1982), Vol. 21. pp. 11-13.

-عن الأنوال والمغازل وتطورها، راجع:

سعاد ماهر، النسيج القبطى، ص ص ١٦-١٧.

-Forbes, op. cit., pp. 235.

-الفريد لوكاس، ص ص ص ٢٣٥ وما بعدها.

- -Newberry, E., P., Beni hassan, I, Pls. XI. XXIX., 11. Pls. IV, XIII.
- -Crow G., foot, Hand Spinning in Modern Egypt, in Ancient Egypt, Banfield Museum, (1928), pp. 110-17.

-عن طرق النسيج المختلفة في مصر، راجع:

- -Kuhnel, op. cit., pp. 80-81.
- -Hooper, Handloom Wearing, London, (1980), p. 17 ff.
- -Trilling, op. cit., pp. 96-97.

- -Pfister, P., Le role de L'Iran dans Les textiles d'Antinoé, Arts Islamica, (1948), pp. 13-14.
- -Bellinger, L., Textile Analysis, Early Techniques in Egypt and The Near East, in (Textile Museum Workshop Notes) No. b, (1952), pp. 1-6.
- -Lamm, C. J., and Charleston, R. J., Some Early Egyptian Drawloom Weavings, BSAC. 5, (1939), pp. 193-199.
 - -سعاد ماهر، نفسه، ص ص ١٦-١٧، النسيج الإسلامي، ص ٢٣.
 - -عبد الرحمن عمار، تأريخ فن النسيج، القاهرة، (١٩٧٤)، ص ص ٨٦-٨٦.
 - -محمد عبد الفتاح، نفسه، ص ص ۱۲، ۱۳، ۱۳.
 - *حول الألوان على المنسوجات المصرية حتى العصر المسيحى، (الصباغة)، راجع:
 - -الفريد لوكاس، نفسه، ص ص ٢٤١ وما بعدها.
- -Helck, W., & Otto. E., Lexikon der Ägyptologie, (1985), 41, VI Wiesbaden, pp. 58 ff.
- -Plinius, Historia Naturalis XXXV. 42; XXXIII, 57, XXXV, 25,27.
- -Herodotos, Historia IV, 189.
 - *حول برديات الألوان (بردية هولم في ستوكهام) وبردية X في متحف لندن، راجع:
- -Pfister, R., Teinture et alchimie dans L'orient hellenistique, Sminarium Kondakobianum, VII. (1935), pp. 39-42.
 - -الفريد لوكاس، نفسه، ص ٢٤٢.
- -Oliver F. W., The Flowers of Mareotis, Norwich Naturaists, Society, IV, (1938), p. 140.
 - -محمد عبد الفتاح، نفسه، ص ص ١٣-١١.
- -Peter, I, Textilien aus Ägypten in Museum Rietberg, Zürich, 1976, P. 14.
- -Van Hooft, T., op. cit., p. 127.

ثانياً: النسيج المصرى والفن القبطى

- *عـن الـزخارف والرسـومات القبطية على النسيج، يمكن الرجوع إلى مجموعة من المراجع طبقاً للمحتوى في الفصل بترتيب الأمثلة والموضوعات.
- *حول البورتريهات النسيجية وعلاقتها بفن البورتريه الشخصى في العصر الروماني، يمكن الرجوع إلى:

- -Walker, S.- and Bierbrier, W., Ancient Faces, (1998), no. 1111, 116, 180.
- -James, T., ZG. H., A Painted Linen Shroud, in (The Classical Tradition) The British Museum Yearbook, I, (1976), pp. 224-225.
- -Wulff, O.- and Volbach, W. F., Spätantike und koptische Stoffe aus ägyptischen Grabungen in den Staatlichen Museen, Berlin, 1926, nos 11442, 11443, Pl. 79, 4652, Pl. 21.
- -Trilling, op. cit., nos. 4,6,7, 31-32, no. 43.
- -Geoffroy- Schmeiten, B., Fayum Portraits, London, (1998), pp. 10-12.
 - *حول مفهوم التجريدية في صور النسيج، أسبابها وحدود استخدامها، راجع: -ديانا ووفتر، المنسوجات القبطية منذ اليونان حتى الفترة العربية، (مجلة فنون عربية)،

العدد السادس، المجلد الثاني، (١٩٨٢)، بغداد، ص ص ٧٧-٨١.

- -عزت قادوس، وجوه السيدات على المنسوجات القبطية، (ندوة جامعة عين شمس عن المرأة في العصور القديمة)، نوفمبر ١٩٩٩، (تحت الطبع).
- -Koptische Kunst, Christentum Am Nil, Villa Hügel, (1963), no. 268, 264, 339, Comp., No. 47, and no. 262, 267, 279, 280, 331, 332, 333, 335, 337, 342.
 - -محمد عبد الفتاح السيد، دراسة لقطع من النسيج القبطى من مقتنيات جمعية الأثار بالإسكندرية، دراسات أثرية وتاريخية، (١٩٩٣)، ٨، الإسكندرية، ص ص ٥٠-٧٠.
 - *حول الموضوعات المصورة على النسيج القبطى، راجع:
 - -دیانا ووفتر، نفسه، ص ص ۷۸-۸۰.
- -Trilling, op. cit., pp. 80-100.
- -Dimand, M. S., Early Christian Weavings from Egypt, B. M. M. A., 20 (1925), pp. 55-58.
- -Beckwith, J., Coptic Textiles, CIBA Rev. 12, 133, (1959), pp. 2-27.
- -Arensberg, S. M., Dionysos, A Late Antique Tapestry, Boston Museum, Bulletin, 75, (1977), pp. 4-25.
- -Crowfoot G.M., and J. Griffiths, Coptic Textiles in Tow Faced Weave with Pattern in Reverse, J. E. A. 25, (1939), pp. 40-47.

- -Du Bourguet, P., La datation des tissus Coptes, Bullelin de La Societé française d'Egyptologie, 13, (1953), pp. 60-67.
- -Geijer, A., A Silk from Antinoé and The Sassanian Textile Art, Orientalia Suecana, 12, (1963), pp. 3-36.
- -Kajitani, N., Coptic Fragments, in Japanese Textile Art, Kyoto, 13, (1981), pp. 6-77, Sp., 33-34, 50-56.
- -Lenzen, V., The Triumph of Dionysos on Textiles of Late Antique Egypt, Univ. of California, Pub. in Classical Archaeolgy 5, (1960), pp. 1-38, Sp., 32-33.
- -Lewis, S., Early Coptic Textiles, Stanford, (1969).
- -Shapherd, D., An Icon of the Virgin, A Sixth Centuy Tapestry panel from Egypt, Bulletin of The Cleveland Museum of Art, 56, 3, (1969), pp. 90-120.
- -Lewis, S., The Iconograppy of The Coptic Horsemen in Byzantine Egypt, J. A. R. C. E., 10, (1973), pp. 27-64.
- -Renner, D., Spätantike figurliche Purpurwirkerien, in (Documenta Textillia) Festschrift für Sigrid Müler- Christensen, Munich, (1981), pp. 82-94.
- -Wessel, K., op. cit., (1969), pp. 186-187.

-عن الزخارف القبطية على النسيج، انظر الجزء الخاص بالزخارف القبطية في الفصل

الخاص بالفنون الصغرى.

-ايضاً:

- -Gerspach, M., Coptic Textile Designs, New York, (1987), pp. 1-30. -Wilson, E., Roman Designs. British Museum, (1999), pp. 23-28, Pl. 24.30.
- -محمد عبد الفتاح، المرجع السابق، (١٩٩٣)، ص ص ٥٦ وما بعدها. -Trilling, op. cit., nos. 69, 80-84.

الفصل الخامس الفنون الصغرى والأسلوب القبطى

تقديسم

احتلبت الغنون الصخرى مساحة كبيرة من الغنون والثقافة القبطية، فالنظرة الغنية الخاصية عيند المصريين قد تبدو متأصلة آنذاك في أعماقه، وهي المحرك الطبيعي لعناصير المجتمع، وذلك لأن الغن في تلك الفترة لم يكن مقيداً أو وافداً عليه أو معوقاً لإبداعاتيه، بل أن المقومات الغنية آنذاك عبرت عن ثقافته في حرية متكاملة، وبالتالي انعكس ذلك على كافة الغنون الصغرى التي كان يتعامل معها بصورة بسيطة مواكبة للحركة الغنية المعاصرة له.

تميز الفن القبطى بالعديد من النماذج التى تدخل فى تصنيف الفنون تحت مصطلح (الصحغرى)، محوف نعصرض من خلالها الأعمال العاجية، والمنحوتات الخشبية، والأيقونات، والأدوات الكنسية (الخدمة اليومية)، ونختتم بالتعرض إلى ملحق تفصيلى مرسوم للعديد من الأنماط الزخرفية فى الفنون القبطية عموماً.

أولاً: المشغولات العاجية

عرفت مصر المشغولات العاجية منذ أقدم العصور، وعلى الرغم من عدم توافر مصدر أساسى للعاج في مصر الذي كان يستمد من سن الفيل أو ناب جاموس البحر، إلا أنه كهان مسن الأنماط الفنية التي عثر عليها في مصر في عهد ما قبل الأسرات، ويحتمل أن يكون مصدره تلك العلاقات الودية القديمة بين مصر وجنوب النوبة ووسط أفريقيا مهنذ القدم (بلاد الزنوج)، بلاد بونت، بلاد جنتيو، بلاد كوش، وكلها أراضى أفريقية تقع في جنوب مصر.

ظلست تلك الصناعة منتشرة في مصر عبر العصور الفرعونية، إلا أن الانتشار المحقيقي لها والازدهار الفني الواضيح اتخذ طريقاً جديداً في مدرسة الإسكندرية الفنية تقريسباً فسي العصسرين اليوناني والروماني، حيث زاد الاهتمام بالمشغولات العاجية وتنوعست أساليب نحته ووصل إلى مكانة مرموقة في الدقة والإتقان والبراعة، وغلب علميه الوضع التزييني في الفن، بل واستغل في العديد من الحرف الفنية إما من ناحية التطعميم أو الترصيع أو في بعض الأحيان يصبغ العاج بألوان معينة ليكون لوحة فنية عالمية المستوى. وقد عرفت عملية صباغة العاج الملون في مصر منذ عهد الدولة القديمة، وكانست الألوان التي استخدمت في تلوين العاج هي الأحمر والأسود بدرجة كبسيرة بينما عثر على اللون الأخضر نادراً في بعض القطع، وكان الاكتفاء بلون واحد يعطمي نوعاً من القداسة والعظمة للقطعة العاجية المنحوتة.

ومسع انتشار المسيحية في مصر ازدهرت المشغولات العاجية بصورة كبيرة وبصدفة خاصسة الملون منها، حيث زاد عدد الألوان المستخدمة من أحمر وأرجواني وقرمزي وأصفر وأزرق وأخضر، واحتلت الألوان المقدسة مثل الأرجواني والأزرق مركزاً متميزاً في كل لوحة عاجية، وبالتالي انتقل العاج من كونه جزء تزييني في اللوحة إلى لوحة تصويرية متكاملة تبرز جانباً من المفهوم الديني المتوارث في مصر، ونظراً لصغر حجم تلك المشغولات بصفة دائمة فقد انتشرت بشكل واضح في جميع مستاحف العالم، فقد لا يخلوا متحف من عرض جزء فني من العاج القبطي الذي تميز بموضدوعاته الحيوية وأساليب فنه التي تتسلل دائماً إلى وجدان المشاهد دون اعتراض حتى ولو كانت بعيدة في أسلوبها عن الأنماط الهلينستية المعروفة من قبل.

ومما لا شك فيه أن الإسكندرية وكافة المدارس المصرية التي تعاملت أو أنتجت تلك المشغولات العاجية لم تكن وحيدة في العالم الروماني، بل كان هناك تنافس شديد فسى هذا الفن بين المدارس الفنية المختلفة في الشرق والغرب، في أنطاكية وافسوس وروما ورودس وبعض دويلات بلاد الغال وغيرها من المراكز، إلا أن هذا التنافس قد وصمل إلى قمسته بين مدرسة أنطاكية والإسكندرية، حتى أننا في العصر الروماني المستأخر، يخستاط عليه الكثهر من التأريخ أو التصنيف الفني أو الموضوعي بين

المدرستين وبصفة خاصة في الفترة ما بين أواخر القرن الرابع الميلادي وحتى القرن النامس المسيلادي، فسلا يمكن بسهولة الوصول إلى اصل للقطعة العاجية مصرى أو سورى، تلك المنافسة كان مرجعها بلا شك مستوى الدقة الفنية والموضوعية المستخدمة مسن التراث المسيحي آنذاك في البلدين، كما أن التجاور في العقيدة ووضعها في بؤرة الأحداث الدينية والسياسية خلال القرنين الخامس والسادس الميلاديين جعل لهما صفة فنية مميزة قريبة فيما بينهما مختلفة عن غيرهم في تلك الفترة.

عموماً فقد حاول مؤرخو الفن العاجى فى العصر الرومانى المتأخر والبيزنطى المسبكر أن يقسموا المراحل التأريخية للمشغولات العاجية إلى فترتين: الأولى الطبعت علسيها حالات التأثر بالكلاسيكيات الفنية من ناحية الموضوع والأسلوب الفنى، وهى الفسترة التى ترجع من نهاية القرن الثالث وحتى نهاية القرن الخامس الميلادى. والفترة الثانية التى تميزت بالموضوعات القبطية وكذلك الأساليب الشعبية فى المحت على العاج قد تستمى إلى القرن السادس أو ما بعده، وهى فترة تقلصت فيها بشدة أعمال العاج المصرى عموماً، ويحتمل أنه أصبح من المواد العضوية النادرة فى المجتمع المصرى وربما ارتفع سعر الحصول عليه أيضاً. عموماً تلك الاتجاهات قد تعكس ظروف المجتمع آذاك قبل وبعد مجمع خلقدونيا.

استخدم العاج فى تصوير موضوعات متميزة من الحياة الدبنية القبطية فى مصر، بل أنه ساهم بصورة غير مباشرة فى توطيد المذهب المصرى من خلال تصوير بعض الموضوعات التى تهدف إلى ذلك.

ونحاول هذا أن نقدم رؤية جديدة لنفسير تلك الموضوعات ونحاول أن نتسلل إلى غسرض الفنان وحدسه للوصول إلى ماهية الروح الغنية المعاصرة له آنذاك من خلال مجموعة من الموضوعات المميزة، والتي تجمع بين التأثير الكلاسيكي والمصرى القديم وروح العصر المسيحي في مصر. (شكل ١٩٨-١٩٨)

لدينا قطعة نحتية من العاج عبارة عن تمثال صغير مقاسه ٦ × ١٠ سم عثر عليه فسى مصر، وهو محفوظ حالياً في متحف Merseyside County في ليفربول (شكل ١٩٦)، التمسئال يصسور الراعى الصالح يحمل كبشاً فوق كتنيه، وهناك كبشان أسفله يسر فعان رأسيهما إلى أعلى. وتنستمي أنمساط وأساليب العمل من الناحية الغنية

والموضـــوعية الســـى بدايات القرن الرابع الميلادي، الراعى هنا يشبه أورفيوس، واقفأ يــرتدى تونـــيكا بحــزام وطرفها السفلي مزين بكورنيش مزخرف، وفوق رأسه قبعة سمورية المسماة بالقبعة الفريجية Phrygian Cap وهي من النوعية التي تربط تحت الذقين. أميا الكبشان الأخريان فهما واقفان في خضوع ينظران إلى أعلى تجاه الكبش المرفوع فوق كتفي الراعي، وهناك جزء من جزع شجرة في خلفية المنظر. تلك هي حدود المنظر من الناحية الوصفية، ولكن هناك نماذج تصويرية عديدة لمنظر الراعي، ولكن مسألة النظرة الخاضعة للكبشان إلى أعلى تعطى دلائل تصويرية غاية في الأهمية فـــى أســـاليب الفــن المصـرى في القرن الرابع، فمن المعروف أن صور الراعي مع الكبشين كانا دائماً في حالة لهو وعبث في الأرض، ولم يصورا دائماً في حالة خضوع وتـــأمل، وبالتالي فإن الفنان أراد أن يعكس حالة دينية في تلك النظرة العلوية، وكأنهما يتمنسيان أن يسلالوا نفسس الحظ الذي ناله صاحبهم فوق كتف الراعي، تلك الأحاسيس الدينسية فسى العمل، قد تعطى إلى حد ما نوعية الخشونة الواضعة التي قد تبدو على الأجسام. عموماً في المنظر نجد مفهوم الاختلاط السوري والمصرى في فن العاج يبدو مواكباً في استخدام غطاء رأس سوري واضح كما أن أسلوب نحت الملابس به تأثيرات سورية وبصفة خاصة الجزء السفلي من التونيكا. وعموماً يمكن ترجيح أن تكون القطعــة إمــا من الإسكندرية أو الفيوم، وإن كانت بعض الأراء قد تحدد أسلوب نحت أهناسسيا في المرحلة الثالثة، وهو ما ذهب إلى تأريخ القطعة بالقرنين السادس والسابع المسيلادي، ولكسن الأصول المصرية التي يمكن المقارنة بها لصور الراعي، تؤكد أن مسلاظره لمسم تستمر إلى تلك الفترة المتأخرة، وإن حدود انتشار هذا المنظر في مصر طبقاً للأدلة الأثرية لا يتعدى القرن الخامس الميلادي، وهو ما يؤكد أن تأريخ اللوحة يقع في الفترة ما بين القرنين الرابع والخامس الميلاديين.

من الموضيوعات الرائعة من الناحية الفنية نحت بارز على Pyxis، (صندوق صندوق المسخير للعطيور أو الزيست أو السبخور) يحتوى على منظرين أسطوريين يختصان باحتفائية إله النيل في مصر، الصندوق من القرن السادس الميلادي.

المنظر الأول يمثل جانب من الاحتفال بعيد النيل (وفاء النيل) وهو يضم خمسة من المشاركين في الاحتفال مضجعين على أريكة، اثنان على الجانب الأيمن ومثلهم

على الجانبيان كخدم يقدمون الأطباق للجالسين، في منتصف المنظر نجد أشخاص على الجانبيان كخدم يقدمون الأطباق للجالسين، في منتصف المنظر نجد سيدة تأكل بطة موجودة على طبق أمامها فوق منضدة خشبية، ونلاحظ أن ثلاثة من الجالسين في الخلف ينظرون باهتمام بالغ ناحية الطبق، بينما الرابع ينظر لأحد الخدم، وهو أسلوب فني رائع باستخدام نظرة العين لخدمة الموضوع وتفاصيله وإعطاء واقعية رغم تدهور الأسلوب الفني. نلاحظ أن السيدة ترتدي ملابس بسيطة وبينما يتحلي عنقها بعقد ثمين، وهو تناقض فني تميز به الفنان القبطي عموماً في أعماله الفنية، زخارف المقاعد تبدو متأثرة بزخارف التوابيت الجنائزية، بل أن المنظر على الرغم من كونه يمثل جانب من التراث التنالية الجنائزية أيضاً (شكل ۱۸۸).

115

المنظر الثانى يحتوى بداخله على منظرين بطريقة التوازى، على اليسار نجد سيدة تستند على تمثال لأبى الهول، وتحمل إكليلاً من الزهور والفواكه فى يدها، ويحتمل أن تكون زوجة إله النيل (نيلوس)، وهى مرتبطة بالنهر وأبى الهول ومفهوم الخصوبة من ناحية الأجسام المرهلة وعادة ما يعرف هذا التشخيص بتجسيد شخصية مصر. وعلى الرغم من فقدان أجزاء كثيرة من صورة السيدة، إلا أننا يمكن تعويض ذلك فى صورة نيلوس النموذج الذكرى لتشخيص مصر ونهر النيل، وهو هنا يجلس فى شكله المعتاد فى العصرين البطلمى والرومانى، على اليمين نجد مجموعة من الأطفال يلعبون، بينما يحمل هو فى يده قرن الخيرات، بعض العلماء فسروا هذا القرن بأنه مجداف أو الدفة الستى تسير بها الحياة فى مصر، وهى لا تزال أشياء خاصة مرتبطة بنهر النيل فى مصر، ونلاحظ أن الفنان جعل المنظر بأكمله وكأنه داخل النهر حيث ارتفع بزخارف النهر (المياه) حتى الربع العلوى من الصندوق على جانبى المنظر.

ويسبدو الأسلوب الفنى هنا مرتبطاً بالعديد من صور إله النيل على المنسوجات القبطية ومنحوتات اهناسيا، والتى تضم أسلوب فنى يهتم بالوجود على حساب القياسات الجسمانية كما هو واضح فى صورة نيلوس، ولكننا نلاحظ بعض التأثيرات السورية فى تسريحة الشعر الخاصة بالمنظر الأول للمحتفلين، بينما الأسلوب المصرى يبدو واضحاً فسى الوجود الممتلئة التى تميزت بها المنحوتات العاجية منذ القرن الخامس الميلادى.

مما لا شك فيه أن مدلول تصوير إله النيل والاحتفال به آنذاك، كان جزءاً من التراث الشعبي المصسرى منذ القدم، لكن هذا لا ينفى أن العقيدة المسبحية استفادت كثيراً من تشخيص نسبلوس فسى الفن القبطى الهادف، فهو نموذج لحالة تشخيص الآلهة على الأرض، وكذلك نموذج للتعامل البشرى _ الإلهى معاً من حيث تبادل المنفعة بالعبادة والاحتفال، وبالستالى صسار نيلوس يحمل صفات عديدة من السيد المسبح كالخلاص والمسنقذ بفضل خسيراته، فقد صور على صندوق آخر وبجانبه معجزة السيد المسبح (واهسب الحياة) في إقامة لعازر (شكل ١٨٩)، وهي نماذج تؤكد أن هناك تراكيب فنية شحيية فرضت نفسها في تحديد سمات هذا الفن في الفترة ما بين القرنين الرابع والسادس الميلاديين في مصر.

أيضاً من اللوحات التى تعكس إلى أى مدى ظلت التراكيب الأسطورية متوفرة فى الفن المصرى آنذاك، صندوق Pyxis من العاج عليه جزء من الاحتفالات الديونيسية الإيزيسية فسى تراكيب مختلطة، وهذا الصندوق يضم لوحتين (شكل ١٩٠) الأولى: صور عليها ثلاثة أشخاص واقفة مدعمة بأوراق الأكانتوس Akanthos، فى المنتصف على المنتصف المسك المنتف السفلى من جسمه يحمك فى يده اليسرى Dionysos وفى اليمنى يمسك كأس الكنثاروس، تحت الإناء نجد نمسر رأسسه مرفوعة إلى أعلى يتأهب ليلتقط قطرات الخمر المنسكب من الإناء. على يميمن ديونيسوس نجد جارية تحمل طبلة ترفعها خلف رأسها، يحتمل أن تكون أحد المياندات (وصيفات الإله ديونيسوس) بينما على اليسار نجد أحد الساتير Satyr يرتدى رداءاً ربما يكون من جلد الغزال حول خصره، وحول رقبته جلد النمر، ويحمل فوق رداءاً ربما يكون من جلد الغزال حول خصره، وحول رقبته جلد النمر، ويحمل فوق يده اليمنى Pedum أو Shepherd's Crook عصا لها خطاف يستخدمها الراعى فى محاصرة أغنامه، وعلى كتفه الأيسر يحمل قربة مملوءة بالخمر المقدس، المشهد عموماً يعسبر عن جانب معتاد بكامل عناصره من الاحتفالات الديونيسية، كما أنه يلقى الضوء على أهمية الخمر المقدس كأحد الرموز المسيحية المبكر آنذاك. علما بأنه فى كثير من الأحوال كان ديونيسوس يعتبر نموذجاً للمسيح مستوحى من التراث انهائينستى.

اللوحة الثانية على غطاء الله Pyxis تصور امرأة ترتدى بيبلوس Peplos فوق الكتفيسن مسربوط مسن عند الخصر، وتحته هيماتيون طويل وتحمل في يدها اليسرى

وتبدو تلك السيدة إلية، ولكن نلاحظ البراكيب المختلفة باستخدام رموز متعددة من مخصصات آلهة أخرى كايزيس وأفروديتي وتيخي إليهة الحظ أو الصحة، ولكن بالربط بين الموضوعين، نجد أن بعض العلماء ذهبوا إلى أن تكون الإلهة المصورة هي تيخي وورتونا إلههة الحيظ والصحة، ومن هنا ذهبوا إلى أن هذا الصندوق خاص بحفظ الأدوية، وإن كان هذا الاتجاه لا يبعد الاحتمال الآخر بأن تكون الإلهة إيزيس رمز للخصوبة في اللوحة، وبالتالي فإن هذا المنظر يعكس مضمون تلك التراكيب المختلطة ومتغيرات العصدر من الناحية الدينية. الأسلوب الفني متأثر إلى حد ما بالتيارات الهلينستية وكذلك الإيحاءات الزخرفية الواضحة في اللوحة الثانية، وهذا لا يمنع أن الفنان كان مدركاً لكافة المخصصات الإلهية المصورة للآلهة، وأن مفهوم الاستخدام هنا يعكس الانطباع الشعبي من ناحية الأسلوب الفني الذي بدأ مع نهاية القرن الرابع وبداية القرن الحاصل الميلادي.

تلك الأمثلة التي صورت جانباً من الموروث الحضارى في تلك الفترة ــ سواء كان فرعوني الطابع أو هللبستى ــ كان يواكب روح الفن عموماً المتمثلة في فنون النسيج والنحت والتصوير الجدارى، وأن المعين واحد من ناحية مصدر الموضوع أو الأسلوب الفنى. ولدينا نماذج عديدة تؤكد هذا المعنى وتوظف العمل الأسطورى كما سبق وشرحنا في النحت لخدمة العقيدة الجديدة، فنجد موضوعات أوروبا وزيوس (شكل ١٩٤)، واغتصاب جانيميديس بواسطة النسر المشخص لرب الأرباب زيوس (شكل ١٩٧)، والسذى ارتبط مع مفهوم الهبوط الإلهى على الأرض وإخضاع المؤمنين له مع رمزية النسر التي صارت بعد ذلك أحد الرموز الخاصة بالعناية الإلهية. وكذلك من الموضوعات الهامية محاكمة باريس بواسطة مجلس الآلهة (شكل ١٩١)، وأسطورة هير اكلسيس وأسد نيميا، ومناظر اربات الفنون وأبوللو وأرتميس (شكل ٢٠٠)، وغيرها مصن الموضوعات الأسطورية هالينستية الطابع والتي عكست مضمون الثقافة الشعبية لمصر آذاك.

من أهم اللوحات التي تحتوى على مناظر أسطورية ورموز متعددة تخدم مفهوم العقيدة الجديدة، منظر للوحة من العاج على وجهين (شكل ١٩٢)، الوجه الأول تبرز

فيه شخصية هيليوس إله الشمس الواقف جهة اليسار على عربة يجرها الحيوان الأسطوري الكنتاور Centauros على البحر حيث يوجد ثلاثة من الـ Tritons تريستون وهمم مسن آلهة البحر يمارسون الرياضة داخل البحر بجوار بعض الكائنات البحرية _ من المفترض أن التريتون من أتباع الإله بوسيدون ولكنهم هذا يعبرون عن مفهـوم التراكيـب المختلطة التي سادت في التراث الديونيسي في الفترة المتأخرة. أما هيليوس فيحمل في يده اليسرى الشعلة الخشبية Thyrsos (أحد الرموز الديونيسية) وفسى يده اليمنى يحمل كأس الكنثاروس Kantharos، ويسانده أحد الساتير باهتمام واضمح فسى نظرته إلى الإله، أما الكنتاور فنجده يحمل كنثاروس كبير مملوء بالخمر المقدس. في النصف العلوى نجد فارس صغير يتقدمه أحد الساتير ينفخ في آلة موسيقية Whelk-blowing ، وهمي من المتحمل أن تعبر عن الفداء الإلهي الروحاني الخاص بالاحتفالات الديونيسية، هنا يظهر أحد الساتير في مرحلة وسطى بين هذا المنظر والمنظر العلوى، ويبدو وكأنه هابط أو صباعد إلى السماء، يحمل في يده دلو من الخمر المقدس؛ ويحمل فوق كتفه سلة فواكه وهي أحد الرموز الغنوسية - المسيحية ويبدو أنه قسادم بها من السماء إلى المؤمنين على الأرض، والذي يمثلهم هذا الفارس الذي يتبع الساتير، ويبدو ذلك واضحاً إذا ما نظرنا إلى الجزء العلوى من المنظر، فنجد فيه منظر جمع ثمار الفواكه والكروم وعملية عصر العنب وتجهيز الخمر المقدس حتى يصل إلى تلك العربات التي تجرها الثيران تمهيداً لوصولهم إلى الأرض. تلك التراكيب بين الخمر المقدس والوسيط (الساتير) وسلة الفواكه ومفهوم الفارس الصاعد إلى السماء، بالإضافة إلى التراكيب المختلطة بين مخصصات الإله أبوللو وديونيسوس وهيايوس، كانت تعتبر مـن المفاهيم الدينية في العقيدة الغنوسية - المسيحية المبكرة، والتي استوحت بصورة غير مباشرة من الشعر الأورفي الذي كان من أهم أسس الاحتفالات الديونيسية التي كانـــت تـــدل علـــى معانى الخطيئة والمعاناة والموت والهروب من الجحيم عن طريق التدخل الإلهي المباشر على البشر أو بتجسيد مفهوم العناية الإلهية كأحد الموضوعات التي كانت محور تعاليم تلك الفترة حوالي منتصف القرن الخامس وحتى منتصف القرن السادس الميلادي.

الوجـه الـثاني من اللوحة يحمل نفس التراكيب الكونية المعبرة عن العلاقة بين البحر والأرض والسماء، فنجد فيه الشخصية الرئيسية هي سيلين Selene إليهة القمر، وهي من أنصاف الإلهي في الميثولوجية اليونانية، وتظهر راكبة عربة يجرها اثنان من الثيران إلى أعلى من داخل أعماق البحر المملوء بالكائنات البحرية المصاحبة لها و المحيطة في نفس الوقت بالإله Thetis ثبتس التي تستقر أسفل المنظر مستندة على صحرة وهي عاريمة في الجزء العلوى من الجسم، وتمسك بقرن الخيرات في يدها اليمنى واحد الكائسنات البحرية في اليسرى. نلاحظ أن الإلهة سيلين تمسك في يدها الشعلة الخشبية، وهي تقابل المنظر الآخر لهيليوس، كذلك نجدها في حركة استعداد مواكبة لحركة العربة والثيران، كذلك الرداء الذي ترتديه يبدو مواكباً لذات الحركة حيت اصطنع منه الفنان شكل الهالة فوق الرأس المعبر عن روح العصر في تصوير الآلهة والقديسين. ويظهر فوق الثيران أحد الساتير عارياً متجهاً جهة اليمين يستعد لينفخ وبجانب نجيد سيدة عارية تحمل صينية فارغة، الجزء العلوى من المنظر نجده يمثل الكائــنات السماوية، فنجد اثنين من المخلوقات متكأين اسفل شجرة زيتون يحتمل أنهما يمــثلان أنصاف الآلهة Horai المختصين بالمحصولات الموسمية وجلب الخيرات في الفصــول الأربعة، على اليمين نجد إيروس وهو يهز جزع شجرة الزيتون ليصنع منه أكالبيل المزهور الفوز الإلهي للمؤمنين، وعلى الجانب الأيسر نجد أفروديتي داخل الصميدفة معبرة عن مولد الآلهة من العدم، وأسفل إيروس نجد كلب صغير يلتقط ثمرة زيتون من أيدي إحدى الآلهة Horai ويبدو أنه ايس لمه علاقة بالمنظر. ويندرج التعليق علي موضوع اللوحتين عموماً تحت مفهوم هبوط وصعود الآلهة وبصفة خاصة التركيز على أنصاف الآلهة الذين يحملون الصفتين الإلهية والبشرية في الأساطير اليونانية، كما أن المنظر يوحي بتجديد أهم الرموز المسيحية المستخدمة بعد ذلك وأن دور هما في المبثولوجية البونانية قد لا تختلف كثيراً عن مفهومها في المسيحية وبصفة خاصبة استخدامات الخمر المقدس والكنثاروس وشجرة الزيتون والفداء الإلهي للساتير وغيرها من الرموز المختلفة. من الموضوعات الذادرة والطريفة التي صورت على العاج القبطي، لوحة من العاج لمماثلة مسرح تجيد تجسيد بعض الشخصيات التراجيدية والكوميدية معا (شكل ١٩٣)، السيدة ترتدى خيتون سميك مربوط من المنتصف بشريط معقود، وفوق الخيتون نجهد عباءة ملغوفة فوق الكتفين. تحمل سيف في جانبها الأيمن وتمسك بيدها اليمني آلة الليرا بسبعة أوتسار، وفي اليد اليسرى تحمل ثلاثة أقنعة مسرحية ما بين تراجيدية وكوميدية، وترتدى قناع غريب الشكل يبدو وكأنه سلة مقلوبة ذات شرائط تتطاير إلى الخلف، شكل الشعر يبدو مستعاراً (باروكة). تقف السيدة ومخصصاتها بداخل إطار زخــرفي رائــع فــي الشــكل والصنعة وهو عبارة عن شريط من أوراق الأكانتوس المفتوحة، كبيرة ومنحوتة بشكل دقيق وعميق ومتناسق، وهو يؤكد أن القطعة ليست من الستراث الشعبي، بل أنها نفذت خصيصاً لتلك الممثلة وملامح شخصية لها. وقد فسر بعض العلماء هذا الموضوع على أنه لقطة مسرحية لتلك الممثلة التي عرفت بالبانتوميم Pantomime تمثل فيها الشخصيات التي تمسك بالأقنعة الخاصة بهم، وهو أداء تمثيلي شائع في المسرحيات الإغريقية، ولكن الغريب في الأمر أن تكون الممثلة سيدة، وهذا المجال في الفترة ما بين القرنين الخامس والسادس الميلاديين ظهرت فيه تلك النوعية من النساء يقمن بأداء أدوار مسرحية خاصة في الاحتفالات التذكارية والدينية وقد واكب ذلك شهرة الممثلة الإمبراطورة ثيودورا زوجة الإمبراطور جستنيان وبالتالى رجح بعسض العلماء أن تكون تلك القطعة خاصة بها أو أن شهرة الممثلات في تلك الفترة جعلت إحداهن تطلب أن تنحت على العاج بتلك الطريقة المقننة، على العموم فالقطعة لا تسرال تحمل اختلافات عديدة في تفسيرها، ولكن أهم هذه الاختلافات أن القطعة من مصر وأنها تحمل أسلوب لفن النحت المصرى في القرن السادس الميلادي الذي تميز بوجوه ممثلئة بدون تعبير، مع الاهتمام المتزايد بالزخارف الطاغية على عناصر العمل، جميعها مميزات للنحت العاجي في مصر خلال القرن السادس الميلادي، فهل كان في مصر آنذاك ممثلات ذو شهرة كبيرة تواكب إتقان هذا العمل؟

بجانب هذا الكم من الموضوعات الأسطورية القديمة في العاج القبطي، سيطرت كذلك بعض الموضوعات المسيحية في مصر آنذاك على بعض القطع، من اشهر تلك القطع نموذج القديس أبو مينا بين الجملين وجانب من قصة حياته، المنظر مصور فوق

صندوق Pyxis ينقسم إلى منظرين (شكل ١٩٥)، الأول خاص بقصة استشهاد أبى مينا في تسلسل قصصى رائع، يبدأ بمنظر المحكمة، ونجد فيه القاضى أو الحكم يجلس فوق كرسسى بدون ظهر منحنى ناحية اليسار ويمسك كتاب الحكم بيمينه، وعلى يساره نجد سلة ليست ذات علاقة بالموضوع، وعلى يمين الحاكم نجد منظر إعدام أبو مينا، الذى يبدو فيه بحدون ملابس في النصف العلوى من الجسم ورداء فقير يستر عورته من أسلل، وهدو منحنى في وضع الإعدام مربوط الأيدي من الخلف، ويقف أمامه القائم بإعدامه يرتدى تونيكا قصيرة ذات حزام وسروال طويل، ويرفع سيفه ويجذب مينا من شعره ويهم بقطع رقبته، خلف القديس مينا وإلى أعلى قليلاً نجد الملاك في وضع طائر يستعد لاستقبال روح القديس مينا عقب إعدامه، وعلى يمينه نجد تل صغير وشجرة، وبدو أنهما من أساليب استغلال الغراغات المحيطة بالمنظر أو فواصل بين المنظرين.

المنظر الأخسر نجد فيه القديس أبي مينا في مشهده الشهير بين الجملين يرتدى تونيكا قصيرة وحذاء طويل وعبارة عن Chlamys المزينة بـ Tabion وحول رأسه هالسة، ويقف عند مدخل أو هيكل جنائزى يشبه الناسكوس الخاص بحالات الخلود قائم على عموديسن ذى بسدن معقود، وهي حالة فنية معروفة في الفن القبطي تدل على القداسة، أو تدل على أن هذا الهيكل يمثل المكان المقدس الذى دفن فيه القديس وأصبح رمزاً للحجاج المسيحيين في مصر والعالم البيزنطي في الإسكندرية، إلى جواره وعلى الجانبيسن يقسف جمسع من الحجاج وكأنهم يقتربون من الهيكل وهذا الجمع مكون من سيدتين من اليسار ورجلين من اليمين.

الصندوق يصنور جانباً من حياة القديس أبي مينا في مقبرته في مصر، وهو نموذج معتاد العثور عليه في ثلاثة مراكز هامة في تلك الفترة ما بين القرنين الخامس والسادس الميلاديين، هم الإسكندرية وسوريا والقسطنطينية، وهي مناطق شهدت شهرة أبدو مينا، والمنظر يؤكد أن الصندوق نُحت في الإسكندرية وأنه نموذج من القرن السادس لتلك النوعية من المشغولات الفنية المرتبطة بمواسم الحج لدير القديس أبي مينا في الإسكندرية، كذلك نجد أن أسلوب نحت الملابس والوجوه الممتلئة وغياب القياسات المسمانية، جمديعها ظواهدر نحتية عثر عليها في مصر على العاج والنسيج، وهذا بالتأكديد لا يصنع أن بعض العلماء ذهبوا على اعتبار أنه من الصعب تحديد الفواصل

الفنية لصور أبو مينا بين المراكز الثلاثة التي شهدت اهتمام خاصة بقصته، كذلك وجود أماكسن مقدسة له في تلك المناطق، ولكن تركيبة المنظر الخاصة بحالة الإعدام ومنظر التقديس ما هي إلا تراكيب موضوعية تخدم مفهوم المسيحية في مصر، وبصفة خاصة لحظة الاستشهاد ثم الفوز بالتقديس في العالم الآخر، وهي فكرة واكبت التعاليم الغنوسية المسيحية في مصر خلال القرن الخامس والسادس وضرورة البحث عن حالة تقديس للمسيحيين الأوائل الذين ضحوا بأرواحهم في سبيل العقيدة الجديدة وهو مفهوم استمر في الفن القبطي حتى الفتح العربي.

أيضاً اتجهت الموضوعات المصورة على العاج إلى تصوير المسيح وجانب من معجزاته الشهيرة، فلدينا مشط من العاج محفوظ في المتحف القبطى (شكل ١٩٩)، عليه زخسارف نحتية بارزة تبين جانب من بعض معجزات السيد المسيح، مثل إقامة لعازر من موته، وشفاء الأعمى، ويُتبع فيها الأسلوب الشعبي الذي تميزت به منحوتات القرن السادس الميلادي. أيضاً لدينا لوحة من العاج عبارة عن ميدالية دائرية يحتمل أنها قلادة لعقد، بداخلها صورة نصفية آدمية لقديسة أو متضرعة في حالة ابتهال، واللوحة تحمل مواصفات تصنوير الوجوه في القرن الخامس، مثل الوجوه الممتلئة والالتزام بغطاء الرأس وانسيابية العيون والغم الصغير، كما نلاحظ عدم وجود قياسات جسمانية واضحة بيات الجسم والأيدي، وتبدو القطعة من أهم المنحوتات العاجية التي تؤكد انتشار خام العاج واشتراكه في العديد من الأعمال الغنية.

كذلك من المتحف القبطى الذى يحتوى على العديد من النماذج العاجية المختلفة في الفين القبطى، نجد صندوق خشبى الزينة في خلفياته زخارف عاجية عبارة عن حشوات رقيقة بنقوش ملونة تصور سيدتين تستعدان الزينة داخل هيكل أنيق مزود بستائر (شكل ٢٠٠)، ويبدو أن هذا الطراز السورى الأصل قد نُقذ في مصر منذ حوالي القيرن السادس تقريباً، وشاع استخدامه في العصر الإسلامي بعد ذلك وهو يمثل واحدا من أهم أساليب الزخرفة المركبة من العاج وأنواع غالية الثمن من الأخشاب من الارو والسزان وخشب الأبينوس الأسود. وفي بعض الأحيان كانت تطعم الزخارف ببعض الأحجار الكسريمة والفيروز بجانب الحشوات العاجية، فقد كان من الفنون المتألقة في

مصر، ولم نعش على نماذج شعبية منه بل أن معظم النماذج التي عش عليها تعبر عن أنه صنع لطبقات متميزة نظراً لارتفاع أثمان الخامات المستخدمة شكل (٢٠١، ٢٠١).

وقد أصبح المساج منذ القرن السادس الميلادى يدخل كحشوات خارجية فى المصنوعات الخشبية، بل أنه احتل مكانة مميزة وثابتة فى ديكورات الكنائس وبصفة خاصة الأبواب والأحجبة الخاصة بالهيكل الأوسط وحامل الأيقونات، ولكن لا يمكن الجزم بدقة تلك الصناعة بصورة كبيرة إلا مع دخول العرب إلى مصر، فقد عملوا على جلب العاج بكميات كبيرة الأمر الذى جعله فى متناول الجميع مما زاد من استخدامه وازدهار فنونه.

ولم تكن المشعولات العاجمية قاصرة على الصناديق واللوحات والحشوات الخشميية، بسل استخدمت في عمل مجموعة من الأواني وبعض الحليات مثل الأساور والخوائم (شكل ٢٠٣)، ولديسنا في المتحف القبطي بعض الأواني التي نحتت عليها مناظر دينية مثل قصة بشارة العذراء، وآنية مخصصة للكحل الخاص بالزينة عليها بعص الزخارف الهندسية (شكل ٢٠٤)، كما أن العاج استخدم كلوحات لحمل بعض النقوش الكتابية. ولكن من أقدم استخدامات العاج في العصر المسيحي، استخدامه الجنائزي، فقد عثر على بعض اللوحات العاجية الصغيرة التي تصور مجموعة من المحوريات العاريات الهائمات الراقصات في أوضاع كالسيكية تبعث جانب روحاني ملائكي (شكل ٢٠٢، ٢٠٣)، وهو المفهوم الذي فسره بعض العلماء على أنه استخدام غنوسي وضمن الأسرار المقدسة، ولم يفسر إلى الآن وظيفة تلك اللوحات في المقابر وبصفة خاصة مقابر مدينة أنتينوى التي اكتشفها (جايت) في أواخر القرن قبل الماضي، عموماً فإن وظيفة تلك اللوحات تعطى انطباعاً عن مقدار التغير الذي أصاب الفن عمومــاً بالاهــتمام بالمفاهيم الروحانية، وأن هؤلاء الهائمات مثل ربات الغنون أو هن يمثلن نماذج من الوسائط الإلهية الذين يحملون العناية الإلهية ويحرسون بها المتوفى المؤمن، ولدينا في المتحف القبطى العديد من تلك النماذج التي عثر عليها في بعض المقابر القبطية، وهي ترجع إلى القرن الرابع الميلادي تقريباً.

أما الاستخدام الأخر للعاج فكان المرسوم منه، وهي مجموعة من اللوحات العاجية محفوظة في المتحف القبطى تعود تقريباً إلى القرن الرابع أو الخامس الميلادي،

ويحستمل أنه قد تم العثور عليها في مقبرة لفنان أو هي لوحات لم يتم نحتها بعد، فقد تم تلوينها بالخطوط الحمراء والسوداء، وهي تمثل بعض المناظر الطبيعية الصماء، فعلى إحداها نجدد بطة وسط بعض النباتات وزهرة اللوتس، وعلى الأخرى غراب أو نسر فوق شجرة مورقة بأزهار، والثالثة نجدها تصور أحد الملائكة على هيئة كيوبيد يرتدى عباءة أرجوانية ويحمل سلة فواكه ربما يقدمها للمتوفى، فكيوبيد وهذه الرموز كانت أحد المخصصات الجنائزية في الفن المسيحى في مصر وخارجها (شكل ٢٠٨).

من هذا نجد أن خام العاج من المواد العضوية التي اهتم بها المصريون بصورة كبيرة منذ أقدم العصور وحتى الفن القبطى، وأنه من السهل أن نتتبع تداخلات هذا الخام في العديد من اللوحات والمشغولات اليدوية الفنية التي تعكس قدرة الفنان المصرى على إنستاج أعمال دقيقة ورائعة تحت أى ظروف قهرية تحاول أن تعطل قوة الدفعه الثقافية أو الفنية.

ثانياً: المشغولات الخشبية

احتلت المشغولات الخشبية جانباً هاماً من تطور الفن القبطى في مصر بل يمكن القسول بأن المصريين لم يظهروا إنتاجهم الفنى المعبر عن إبداعات فنية غاية فى الدقة والسروعة للنحست الخشبى إلا مع بداية العصر المسيحى فى مصر، وهذا لا ينفى أنه مسوروث قديم عند أجدادهم الفراعنة منذ أقدم العصور، ولكن كمية المنحوتات الخشبية التى عثر عيها فى مصر وتعود للفترة المسيحية فى مصر قد تفوق مثيلاتها فى عصور أخرى، وهى كافية لتعبر عن تمكن الفنان المصرى من هذا الخام وكذلك توافر أنواعه المتميزة فسى مصر فى تلك الفترة مثل خشب الجميز والنبق والسنط والأثل والنخيل والسحوم، بالإضسافة إلى استيراد أنواع أخرى من الخارج مثل الأرز وخشب الجوز والسبلوط والسساج، وهسى أنواع كانت مستخدمة قديماً، وبالتالى تعود الحرفى والفنان والسبلوط والسساج، وهسى أنواع كانت مستخدمة قديماً، وبالتالى تعود الحرفى والفنان المصرى على استخدامها فسى تزيين الأثاث المنزلى وصناعة الأبواب والهياكل والسقوف الخشسبية بالإضافة إلى الأعتاب والأحجبة الهيكلية، وكذلك بعض الأدوات الخاصسة بحسياته اليومسية، كما أنه استخدم الأخشاب فى عمل أفاريز زخرفية تحمل الخاصسة بحسياته اليومسية، كما أنه استخدم الأخشاب فى عمل أفاريز زخرفية تحمل

198

زخارف كتابية أو نحتية بارزة محاطة بأفاريز هندسية أو نباتية. تلك الاستخدامات تطلبت بالطبع أعمال نجارة على قدر كبير من الدقة والحرفية المطلوبة، وهي مهنة عستر عليها في مصر بصورة كبيرة ولا سيما في العصر الروماني المتأخر والفترة المسيحية حتى الفتح العربي.

من أهم الموضوعات التي استخدمت في الزخارف الخشبية الموضوعات النيلية المستوحاة من الاحتفالات المصرية بإله النيل، وهي المناظر التي تجسد خيرات مصر بصفة دائمة، وفي بعض الأحيان استخدم الفنان الألوان من أجل إضافة جانباً من الواقعية على العمل الفني، فيتم تلوين الزخارف النبائية والأشجار والأشكال الهندسية بالوان متضادة حتى يحقق نوعاً من الانسجام بين الألوان وعناصر نحت اللوحة. ويجب أن نؤكد أن ظاهرة تلوين الأخشاب أو تطعيمها بالذهب أو الفضة كانت نوعاً من الممارسات اللونية القديمة، ويحتمل أن حالة التدهور الاقتصادي جعلت الفنان يلجأ إلى الألوان بدلاً من استخدام الذهب والفضة. في المتحف القبطي لدينا بورتريه مرسوم على لوحــة خشبية لسيدة في وضع جنائزي، وهو يمثل أولى المراحل الفنية التي تم التعامل بهما مدع الأخشساب بواسطة الألوان، وهو تأثير ربما كان نابعاً من ظاهرة تصوير البورتريهات الشخصية في العصر الروماني في مصر، ولكن النطور الآخر الذي حدث بعد ذلك، هو البدء في نحت تلك الأشكال المرسومة، وهو ما نجده على سبيل المثال في جانب من الصور النيلية الأسطورية لأحد التماثيل (سوبك) أو إله الشر أو الإله المحبب لسكان مدينة الفيوم عموماً، وبالتالي أصبح التمساح رمزاً للشر وهو رمز مركب بين اتخساذه كحسامي مسن الشر، أو هو جزء من المركبات العضوية لنهر النيل، وبالتالي انتشرت زخارف، فسى الفن القبطى عموماً وبصفة خاصة المنحوتات الخشبية، التي تصوره دائماً يسبح في مياه النيل وسط أزهار اللوتس ونباتات مختلفة (شكل ٢٠٩).

هذا الاستخدام يعسود إلى القرن الرابع الميلادى، وقد غلب عليه إضفاء بعض السرموز المسيحية مثل الأسماك وبعض الطيور وأشكال علامة عنخ والصلبان. كما احتلبت مناظر الصيد جانباً هاماً من تلك المشغولات الخشبية (شكل ٢١٠، ٢١١)، فالصيد هنا كسان نوعاً من المغامرة الروحية للراهب أو المؤمن، وهو اختبار دينى للقضاء على شهواته ورغباته المتمنلة في نوعية الحيوان الذي يرغب في قتله

والسيطرة عليه، فأغلب تلك الحيوانات كانت أسطورية أو حيوانات شرسة قوية من الأسود والدببة والنمور والتنين وغيرها، وبالتالى فإن مهنة الصياد وحرفته فى الفن قد انتقات من الجانب التزييني الذي يعبر عن القوة الدنيوية فى المصور القديمة واليونانية الرومانية، إلى وظيفة جديدة تعبر عن القوة الروحية فى الفن القبطى، لذلك ارتبطت بصسورة كبيرة بالإنتاج الفيني سواء فى التصوير الجدارى داخل القلايات أو فى المنحوتات الخشبية، أو فى الزخارف النسيجية.

ومسن الموضوعات الشهيرة التي صورت على الأخشاب أيضاً صور دخول المسيح المنتصر إلى مدينة أورشليم وسط ترحيب الجموع من أهالى المدينة وهى تحمل سعف النخيل رمز الانتصار والسلام والخير الذى عم عليهم بوجود المسيح بينهم، تلك اللوحة المحفوظة في المتحف القبطى (شكل ٢١١) تمثل نوعاً من الأسلوب الشعبي في نحست الأخشاب، فعلسي الرغم من حجم العمل والأشخاص المصورين والذى يصل عددهم حالمياً على اللوحة إلى عشرة أشخاص، وربما كان أكثر من ذلك في اللوحة الأصملية، إلا أن أساليب الحركة والعمق قد تبدو شعبية إلى حد ما من ناحية الملابس وحسركة الأيدي والخشونة الواضحة في أسلوب النحت وبصفة خاصة في الجزء الذى صور فيه المسيح، والذى حاول الفنان أن يعجه بكثير من الزخارف في الخلفية، وبالتالى فإن العمل على ضخامته من الناحية الموضوعية إلا أنه نموذج للفن المحلى في مصسر، وقد استعاض عن ذلك الفنان بالنقش العلوى الذي يوضح الحدث، وهو أسلوب اسمتخدم كثميراً في القطع الفنية التي توضع في الكنائس وتكون مرأية من المشاهدين، ومن ثم يمكن إدراك المعنى دون الخوض في التفاصيل الفنية للوحة. هذا الأسلوب يزيد من مفهوم المحلية في مصر تقريباً خلال القرن الخامس الميلادي.

وقد استخدمت المشعولات الخشبية أيضاً في موضوعات التكريس للأساقفة والقديسيين وهو تصوير القديس وسط فجوة منحونة على أشكال متعددة إما هيكلية بيضاوية مثل الحنية أو دائرية أو مستطيلة الشكل، يصور بداخلها القديس إما واقفاً مثل صورة القديس شنودة من القرن السادس الميلادي يحمل في يده الكتاب (الإنجيل) (شكل ٢١٣، ٢١٤)، هذا الوضع عُرف بوظيفة التكريس. وفي بعض الأحيان يصور القديسين حامليسن إما الصليب الطويل (الملائكي) وحول رؤوسهم هالة التقديس، أو يرتدون تاجاً

إله يأ (مثل تاج الإلهة تبخى أو إيزيس) ويحملون بعض أغصان الزيتون وسلة مملوءة بالفواكسه، واسستمرت تلك الظاهرة منذ القرن الخامس تقريباً وحتى القرن العاشر الميلادى كظاهرة فنية تستخدم من خلال المشغولات الخشبية (شكل ٢١٧، ٢١٨).

إن أهم الاستخدامات الخشبية الباقية إلى الآن من الفن القبطى، هى صناعة الأثاث والأبواب والهياكل الخاصة بالكنائس المصرية، والتى احتفظت ــ رغم حالات التجديد والــ تعديل لهــا مــنذ تلك الفترة إلى الآن ــ بالعديد من النماذج القديمة التى تعبر عن إمكانــية الفنان المصرى فى الفترة المبكرة من إثقان وتوظيف خام الأخشاب وزخرفته ومشــغو لاته الفنــية لخدمة العقيدة الجديدة، فلدينا على سبيل المثال أقدم القباب الخشبية الــتى توضع فوق المذبح خلف الهيكل أو حامل الأيقونات، وهى لا تزال محفوظة فى المــتحف القبطى بعد ما عثر عليها فى كنيسة أبى سرجة بمصر القديمة (شكل ٢١٦)، والــتأريخ المحتمل لها يعود للفترة ما بين القرنين السابع والثامن الميلاديين، القبة قائمة علــى قاعدة مربعة الشكل محدد بإقريز علــى قاعدة مربعة الشكل محدد بإقريز علــى الطبقة السطوانية الطابع، يحتمل أن القبة كانت ملونة لوجود بعض آثار السنكو أو الطبقة الجصية التى توضع قبل الألوان، ويحتمل أن تكون وظيفة التلوين على الستكو نوعاً من إخفــاء رداءة نوعية الأخشاب المستخدم والذى يبدو واضحاً فى القبة دون بقية أخشاب المستخدم والذى يبدو واضحاً فى القبة دون بقية أخشاب القاعدة والأعمدة والأعمدة والأعمدة.

ومع دخول العرب مصر وبصفة خاصة فى العصرين الفاطمى والأيوبى، ازدادت حسركة المشغولات الخشبية وبصفة خاصة الأبواب والنوافذ والهياكل، وشهدت الكنائس تطوراً واضحاً فسى استخدام اللوحات الفنية المفضضة والمحشوة بالعاج فى أشكال هندسية ونباتية وموضوعية أيضاً، ويحتفظ المتحف القبطى بالعديد من تلك الأمثلة التى تعود لفترة ما بعد القرن الثامن الميلادى تقريباً حتى العاشر الميلادى فى أشكال مختلفة من الأبواب والهياكل عثر عليها فى بعض الكنائس المحيطة بالمتحف حالياً، مثل كنائس القديسة بربارا وأبى سرجة والمعلقة والأنبا تادرس وغيرها (شكل ٢١٥).

مما لا شك فيه أن أساليب النحت على الأخشاب كانت تخضع بصورة أكيدة لنوعية الخام المستخدم، وبالتالى فإن الفنان الماهر هو الذى يتغلب بأسلوبه الفنى على عدم إيراز رداءة الخشب نفسه، هذا المفهوم جعل هنا نوعاً من السطحية في أغلب

الأعمال الفنية الزخرفية، تلك السطحية توضح عدم إيراز العمق في اللوحة بالمقارنة بالأفاريز المنحوتة على الأحجار، ويضاف إلى ذلك أن نوعية نسيج الخشب وعروقه قد تجبر الفنان على عدم إيراز تفاصيل دقيقة مثل ملامح الوجوه وثنايا الملابس وبعض السزخارف الأخسري، وعلى الرغم من كون ذلك سمة فنية في الفن القبطي عموماً في تجريد وتحوير الأشكال الفنية والاتجاه إلى الرمزية الصماء، إلا أن وظيفة الخام هذا قد تزيد هذا الاحتياج وتثبته، وهو الأمر الذي جعله يلجأ إلى استخدام الألوان والستكو على الأخشاب لستفادي ثلك العيوب، كما أنه لجأ بعد ذلك في الفترة المتأخرة (نهاية القرن السادس وحستى الثامن الميلادي) إلى استخدام الرموز الهندسية والنباتية بكثرة لتفادي تصسوير الأدميين والحيوانات والانحناءات المواكبة لصورهم، حتى أن النباتات اتخذت شمسكلاً هندسياً إلى عد ما، هذا المفهوم جعله في مرحلة أخرى يستخدم الترصيع أو الأخشاب الغنية مثل الأبنوس الأسود لتكوين أشكال هندسية غاية في المقدسية والنباتية بصورة كبيرة وازدهر هذا النوع من المشغولات الخشبية منذ القرن العاشر تقريباً وحتى بدايات القرن الثاني عشر الميلادي (شكل ١٤٠٤، ٢١٠).

ثالثاً: فين الأيقونية

تعتبر الأيقونة ودورها في التعليم المسيحي المبكر من الأمور السرية ذات الطابع الخساص بمفهوم الروحانيات والخيال الديني، ويبدو دورها الهام في المجتمع نابعاً من دورها الأساسي في الكنيسة في الفترة المبكرة، ولا سيما في كنائس القديسين والشهداء الأوائسل وارتسباط صورهم بمفهوم طقسي خاص جداً بهم في إطار العقيدة وممارستها الدينية. من هذا المنطلق ظهرت الأيقونات كلوحات تصويرية لها أداء طقسي ديني ليس علسي مستوى الكهنة والشمامسة والرهبان، بل وصل في تبجيل كبير للمستوى الشعبي الذين اتخذوا من الأيقونة سلاحاً للحماية وهدفاً للخلاص ووسيلة ذاتية خاصة بالتضرع والاستجاء الأخير، فلا يمكن الاندهاش حينما يشترك المصريون على اختلاف عقائدهم مسنذ العصر الفسرعوني القديم وإلى الأبد، في البحث عن الوسيط الإلهي أو البشري

والسحى إليه يصلون أمامه (الأيقونة أو ضريح أو قبر) ويقومون بتقبيل هذا الشئ أو لمسه أو إيقساد الشموع له أو حرق البخور أمامه، فإن هذا التبجيل الشعبى سمة من سسمات الموروثات الشعبية القديمة، وليس هناك ارتباط ديني بين تلك الممارسات ومقومات العقيدة ذاتها، فالعقيدة مهما كانت محلية أو علمية، في مصر لابد لها أن تخضع لهذا الموروث الشعبى الذي يبادر بالسيطرة والتوغل والتأثير فيها بشئ يكاد في فترة لاحقة أن يصبح جزءاً هاماً من نسيج العقيدة ذاتها.

اختلف العلماء فيما بينهم في تحديد أصول هذا المفهوم الأيقوني في المسيحية، فأصل كلمة أيقونة في اليونانية ٧٤١٤ وهي تعنى الصورة المرسومة، لكن يحدد هذا الرسم عن غيره من الرسومات الجدارية، في أن ٤١٤٥٧ لابد أن ترسم على لوحات خشبية، ولابد أن تكون بورتريه شخصى أو موضوع بشرى، وفي الحقيقة فإن التعاليم الكنسية والشعائر الدينية حاولت أن تبحث عن فارق بين البورتريهات الشخصية الجنائزية المستخدمة في العصر الروماني، وبين مفهوم الأيقونة التي تعبد وتقام لها الشعائر الدينية وتكرس من أجلها الكنائس في العصر المسيحي، ولكن هل كان هناك بالفعل اختلاف جوهري، وهل توصل العلماء إلى حدود معينة للفصل بين أهمية الصورة الدينية – الطقسية في التراث المصرى وبين المفهوم الذي رغبوا فيه في الغرب المسيحي؟

فى الحقيقة هناك اختلافات كبيرة حتى الأن، ولا نريد أن نخوص فيها، وذلك لأنها تحمل العديد من وجهات النظر اللاهوتية، وهو ما نحاول أن نتجنبه فى هذه الدراسة، ولكن يجب أن نناقش هذا المفهوم من خلال تطور حركة الفن عموماً فى مصر والعالم المسيحى. فالأيقونة نموذج تصويري لشخص مات وانتقل بأعماله الخيرة الإيمانية إلى العالم الآخر، ومن ثم صار قدوة، وصارت أعماله مثلاً يحتذى به عبر الدهر، ولأن تلك الأمسئلة قليلة فى العصر المسيحى المبكر، ولأن هؤلاء الأشخاص حملوا على عاتقهم مصير المسيحية، فإن الاتجاه نحو تقديسهم وبناء الكنائس لهم والاحتفال بهم سنوياً، هو شمى تسم ممارسته فسى مصدر قبل أى ولاية أخرى من الولايات الرومانية، ولأن المصدريين تعودوا تصوير موتاهم والاحتفاظ بصور هم فى مقابرهم. وبما أن المسيحية المنوسية انتشرت فوق مقابر هؤلاء الشهداء المبكرين المباركين، فقد نتج عن ذلك

إيحاء فينى متواصل ومتوارث في أن تمارس الصورة الشخصية ضنغوطها الإلهية والروحية على مفهوم الممارسة آنذاك، وبالتالى فإن الوجود التصويري في المقابر أو الكنائس المقامة فوق رفات شهيد للتذكير به، ما هي إلا تطور طبيعي لمفهوم الأقنعة والبورتريهات الشخصية ذات الطابع الجنائزي في مصر آنذاك.

ونعستقد أنسه ليس هناك اختلاف واضح بين مفهوم البورتريه والأيقونة في كونها ظاهرة محلسية فنية مصرية الطابع، نبتت في المقام الأول بارتباط طقسي جنائزي ثم تحولست إلى شكل احتفائي ثم صارت نموذجاً تعبدياً في الفترة اللاحقة. ولكن يجب أن نشير هنا إلى الاعستقاد السائد بأن جميع الصور المسيحية عموماً الموضوعية أو الشخصسية أو الأسطورية التي تنتمي للعقيدة المسيحية قد تندرج تحت لفظ أيقونة، وهو الأمر الذي جعل بعض العلماء يبتكرون مصطلح (الأيقونوجرافية) على فن التصوير المسيحي في مصر، هذا الاتجاه، يبدو عام في الصور الجدارية والأيقونات ويحاول أن يبستعد بها عسن المفهوم الوثني عموماً. ولكننا هنا سوف نختص بالأيقونة كصورة شخصية واقعية أو مثالية أو تخيلية، ولكنها قادرة على الانتقال من مكان إلى آخر، لديها تأسير ديسني وعقائدي شعبي وهي تختلف عن الصور الجدارية في القلايات والكنائس والتي تخدم أموراً أخرى في العقيدة المسيحية آنذاك.

على الرغم من أن مصر كانت بعيدة كل البعد عن حملات تحطيم الأيقونات في القرنيسن الثامسن والتاسسع الميلاديين، إلا أننا لم نعثر على أيقونات مبكرة في مصر تساعدنا في البحسث عن أصول لتلك الظاهرة الفنية – الدينية، ويحتمل بأن مفهوم الاستهلاك المستمر للأيقونة في المنازل والكنائس قد ساعد على عدم بقائها فترة زمنية كافية، وهو يختلف عن مصير البوتريهات الجنائزية المحفوظة داخل المقابر المغلقة، ولكن على الرغم من ذلك هناك نص في (الأبوكرافيا) المصرية يرجع إلى نهاية القرن الثامسن الميلادي يخبرنا برؤية متكاملة عن الممارسات الدينية والوحود الفعلي للأيقونة تقريباً منذ السدايات الأولى للمسيحية في مصر، والخاصة بأيقونة (ليكوميدس) أحد أصدقاء يوحنا الإنجيلي التي زينت بأكاليل من الزهور والورود وزينت على جانبيها بالشموع ووضع أمامها المذبح، تلك الأمور الوصفية في الأبوكرافيا توحى بأن تلك الممارسات الدينية كانت قائمة في الفترة المبكرة من المسيحية تجاه الأيقونة.

ويمكن أن نضيف إلى ذلك الاهتمام المبالغ فيه قبل الأباطرة في تزيين تماثيلهم الشخصية في المعابد بهالة من العظمة والمجد عرفت آنذاك بلوحات Lauraton (من (Laurus) أي لوحة المجد للإمبر اطور، تلك الأعمال ساعدت بطريقة غير مباشرة في تثبيت مفهوم الأيقونة وتبجيلها في مقابل التبجيل الوثني للبورتيهات الرسمية للأباطرة.

إن مصــرية تلك الأيقونات يمكن الاستدلال عليها من قبل الغنوسيين الذين ذهبوا في تبجيل الشهداء والقديسين والعظماء في الفلسفة والدين بوابل من الطقوس والممار سات الدينية، وإذا كان التبجيل لديهم قائماً في كنائس الشهداء كما سبق وأشرنا، فإن التبجيل الحقيقي كان في صور القديسين والفلاسفة اليونانيين أمثال أفلاطون وأرسطو وسقراط، بجانب صورة المسيح، تلك الأمور يمكن الاستدلال عليها من خلال اشهارات أريهانوس وترتليانوس عن طوائف الكربوكراتسيين والباسبليديين والفالنتيين الذبين مارسوا الطقوس الغنوسية في مصر وكان لهم دوراً حقيقياً في تثبيت العقيدة المسيحية بشكل محلى خاضع للموروث العقائدي المصري القديم، فيمكن القول بأن تحديث القناع الجصى بالصور السطحية قد جاء مواكباً لأفكار هؤلاء الغنوسيين الذين كر هوا التجسد في كل شئ واهتموا بالصورة البشرية السطحية غير المجسدة، وذلك لأنها كانت تتفق مع ميولهم العقائدية وممارستهم الروحية، ويبدو أن الأفلاطونية الحديثة كانت همي الباعثة دون شك إلى تلك الظواهر، فعندما رفض أفلوطين أن ترسم له صورة، كان رده أنه صورة من صورة أصلية روحية، فلا داعى لأن تكون هناك نمــاذج مكــررة مــن الصورة، وعندما حاول أن يعقد المسألة على الفنانين طلبهم أن يصموروا الصمورة الأصلية أي الروح، وكان ذلك هو قمة الفلسفة الفنية عند أفلوطين وهي ليست خاضعة له فحسب، بل كانت آنذاك هي روح العصر والمقياس الحقيقي للفن عموماً. ولكن تظمل هناك علاقة وسطى قوية بين احتياجات الكنيسة والعقيدة أنذاك لمفهوم الصور، وبين النموذج الإمبراطوري صاحب القوة والهيمنة في صور الأباطرة، وبصفة خاصة أثناء الاضطهادات الدينية للأباطرة سيفيروس وديكيوس، وبالتالي أحدثت هذه الاضطهادات نوعاً من تثبيت مفهوم الأيقونة لما حملت معها ضرورة تقديم القرابين لصور الإمبراطور وسكب الزيت والاحتذال التعبدي لصورة الإمبراطورة، هنا وفي منتصف القرن الثالث الميلادي أصبحت للأيقونات ضرورة طقسية مناسبة ومواكبة لما

حدث في اضطهاد ديكيوس على سبيل المثال، تلك الأمور شكلت جانباً هاماً من تطور مفهوم الأيقونة في مصر والعالم الروماني آنذاك.

وقد تبدو الأدلة الأثرية للأيقونات المصرية قليلة جداً في الفترة المبكرة، فلم يتبق هذا إلا بعض النماذج التي يرجع تاريخها إلى ما قبل القرن السابع الميلادي، أغلب تلك القطع ظلت محفوظة بدير سانت كاترين بسيناء، بالإضافة إلى النماذج القليلة التي كان يعشر عليها في الاكتشافات الأثرية ويحتفظ بها في المتحف المصرى أو القبطي حالياً، ممن بيسن الأيقونات الهامة القليلة الباقية من القرنين الرابع والخامس الميلادي (شكل ٢٢٢)، لوحة خشبية مستطيلة رسم عليها بالألوان التمبر االمثبتة بالغراء لوجه سيدة حول رأسها إكليل من الزهور، وحول عنقها قلادة، وهي تنتمي إلى النماذج التي عشر عليها في بورتريهات الفيوم، ويحتمل أن تكون تلك القطعة التي لا نعلم مصدرها إلى الأن، نموذج مستخرج من مقبرة لسيدة متوفية، الأسلوب الفني هنا لا يزال متأثراً بالمرحلة الثالثة لصور البورتريهات الشخصية في الفيوم، والذي تميز بالوجوه الممثلة والخطوط الحادة، والتدرج اللوني الحاد والواضح لإبراز العمق والظلال، كما تميزت تلك المصرحلة بالعسيون الواسعة المبالغ فيها والفم الصغير الذي يرتسم عليه ابتسامة غفيفة، تلك المصرحلة بالوحة يحستمل أنها تعود إلى نهاية القرن الثالث وبداية القرن الرابع خفيفة، تلك الموحة من مصوذج للبدايات الأولى بفكرة الأيقونة المستوحاة من البورتريهات المصيلادي، وهسى نمسوذج للبدايات الأولى بفكرة الأيقونة المستوحاة من البورتريهات الشخصية، وهي محفوظة في المتحف القبطي.

وإذا فرضا أن هناك حالة من الاستمرارية بين البورترية الجنائزى والأيقونات، فإسنا يجب أن نشير إلى بعض التغييرات الفنية التي طرأت على بعض صور السبورتريهات الشخصية التي عثر عليها في أنتينوى وأرسينوى وهوارة وطيبة، وهي نماذج تحدد لنا الصلة المباشرة بين البورترية ووظيفته الجنائزية وبين الأيقونة ووظيفتها العقائدية الدينسية في دور العبادة. منذ حوالي نهاية القرن الثاني الميلادي وبدايسة الثالبيث، يمكن ملاحظة بعض التغيرات الفنية التي طرأت على الأسلوب الفني للبورترية وكذلك التقنين الرمزى المصاحب للشخصية والذي يؤكد أن هناك فكر مغاير قحد حدث في أذواق وأساليب الفنانين، فعلى سبيل المثال، نجد أن الاتجاه إلى الخطوط الحادة المبالغة والميل إلى التجريدية والتحديد بالخطوط الداكنة حول الوجه وملامحه

7.1

عموماً، وكذلك المبالغة فى تصوير العيون الواسعة والأنف المستقيمة ذات الخطوط الحادة دون الظالم والألوان الناتجة فى إبراز سمات الوجه فوق خلفية داكنة اللون، جمعيعها أساليب فنية بدأت تظهر فى فن البورتريه مع نهاية القرن الثانى الميلادى، واستمرت تلك الأساليب هى المقياس الحقيقي للأسلوب الفنى للأيقونة فيما بعد، مع تثبيت حالة الخطوط الحادة المحيطة بالرسم وملاحه الشخصية.

وبمكن كذلك إضافة تلك الرموز الغنوسية التي لم تكن موجودة في بورتريهات ما قــبل القــرن الثالث، وأنها استحداث محلى طقسى جديد ارتبط بالرموز الغنوسية، ولا سميما اللجوء إلى الموروث الشعبي في الحليات ذات الطابع الأسطوري مثل الثعابين، وكذلك بداية ظهور كاس النبيذ، أو الخمر المقدس الذي أصبح رمز مقدس لتلك البورتريهات، فهو إلى جانب كونه موروث شعبي (هالينستي الطابع) إلا أنه كان من ضمن الطقوس والأسرار الغنوسية (شكل ٢٤٢، ٢٢٥)، وأنه الوسيلة المادية في الحياة الروحية. وهناك رميز آخير ترك إشارة في هذا التغيير هو النبات السرى باللون الأرجو انسى الفساتح والسذى كسان قاسماً مشتركاً مع بعض البورتريهات الرومانية والمسحدة، هذا النبات لا يزال تفسيره غامضاً إلى الآن، البعض ذهب إلى كونه رمزاً غنوسياً بدأ ظهموره على البورتريهات كنوع من التميز الصحاب هذه العقيدة عن غيرها، والبعض الآخر اتجه إلى كونه رمز وثني في بعض المجتمعات الإقليمية في مصـــر، إلا أنهم فشلوا في توضيح أصوله أو نوعية تلك النبات ما بين أوراق وزهور الغار والأكانثوس، تلك الظاهرة ربما لم تكن عامة في معظم البورتريهات، ولكنها كانت تعـنى أن النــباتات عموماً وسيلة من الطقوس السرية الغنوسية في العالم الآخر، وأنها رمز ديني جنائزي متنق مع الطبيعة الشعبية في مصر آنذاك، ويدل على ذلك أن أشكال تلك النبات اختلفت من بورتريه إلى آخر حسب المكان والإقليم، وبالتالي فإن ضرورة أن يمسك المتوفى بكأس من الخمر المقدس وحزمة من هذا النبات السرى، هي ضرورة طقسية جنائزية جديدة ظهرت على مفهوم البورتريه الشخصى مع بداية القرن الثالث المبلادي بجانب السطحية الفنية الواضحة في الأسلوب الفني.

أما المتطور أو التغيير الهام الذي اقترن مع بورتريهات القرن الثالث والرابع الميلادي، هو التصاق الآلهة معهم بصورة قد تزيد من تأكيد قوة الإيمان الروحي

والهدف المرجو منه في عودة الموروث الشعبي مرة أخرى من خلال العقيدة الجديدة، فقد سبق وأشرنا إلى أن الغنوسية مهدت للمسيحية من خلال تمسكها بالموروث المصمرى القديم ولا سيما في الطقوس الجنائزية التي تحولت من كونها مختصة فقط بوسيلة انستقال المتوفى من الحالة البشرية إلى الحالة الروحية بعد الوفاة، إلى كونها السبيل إليه في أن يصل إلى تلك النتيجة وهو لا يزال على قيد الحياة، فإن ارتباط المستوفى في القرن الثالث بنفس التكنيك الفني السطحي والرموز النباتية وكاس الخمر المقدس، ثمم يصمور بجانب ذلك بعض الآلهة ذات المخصصات الدينية الهامة في الطقموس المصموية القديمة، مثل سرابيس وايزيس وحورس وأنوبيس إما بأشخاصهم الإلهية أو من خلال مخصصاتهم مثل النسر وحيوان ابن آوى، بجانب سفينة سوخاريس الرمــزية المــتعلقة بالطقوس الإيزيسية، وقد سبق وفسرنا كيف انتقلت من كونها رمزاً دينسياً قديمساً إلى وسيلة التعبير عن العقيدة الجديدة بمفهوم روحاني خالص. أما مسالة ارتباط تلك المتغيرات بحالة التطور الديني في مصر قد تكون هي المسالة الهامة حالياً فسى البحث عن أصول ودوافع هذا التغير في رسومات البورتريهات الشخصية، والذي يسزيد من الأمسر صعوبة ويؤكد كذلك ما نهدف إليه، أن تلك التغيرات ولا سيما في الجانب الخاص بالتكنيك الفني، قد استمر فترات طويلة كأحد الأساليب الفنية لرسومات الأيقونات، في حين حدث إحلال وتبديل للرموز الوثنية أو الغنوسية برموز مسيحية بعد ذلك مثل الكتاب المقدس والصليب وهما الأداتين التي يمسك بهما الشخص المصور في يديسه بدلاً من النبات السرى وكأس الخمر المقدس. هذا الإحلال قد بدأ في حيز التنفيذ تقريب بعد منتصف القرن الخامس الميلادي حينما حاولت العقيدة ومحاورها الدينية والثقافية والفنية في البحث عن مضمون بعيداً عن الوثنية حتى تحافظ على محليتها دون أن تتعرض للانتفاضات الغربية.

من هنا فإن الشكل الفنى السابق للأيقونة قد القى بظلال وشبكة فى مصر على خروج نمط فنى للصور الشخصية أو الموضوعات الإعجازية للأيقونات يمكن استغلاله فى فرض هيمنة شعبية أكثر انتشاراً وتتفق مع الموروث الشعبى المعتاد آنذاك.

وحياما حاول القديس أثناسيوس أن يفسر عبارة "الكلمة صارت جسداً" في إنجيل يوحانا، استخدم رمز وثني لصور الإمبراطور وأضاف في شرحه ذلك، أن الاحترام

والستقدير والتبجيل الذي يقدم لصور الإمبراطور، هو بمثابة تبجيل مقدم للأصل وهو الإمسبراطور، وبالستالي فالانسنان واحد الصورة والأصل، ومن هنا جاء التجسيد هو الصورة والأصل هو الإله، تلك المناقشة اللاهوتية تعكس المفاهيم السائدة آنذاك، في أن الصورة ما هي إلا الصورة البشرية أو النموذج البشري المعتاد عليه في عالمنا، بينما أصسولنا هي أرواحنا، وبالتالي فالقديسين والمعلمين وكذلك المسيح والعذراء والرسل يستحقون التبجيل من خلال الصورة لأنها تمثل حقيقة أصولهم الروحية، لذلك لابد من وجسود حسدود لهم من أجل استعادة مكانتهم مرة أخرى، وهو تقليد ديني معروف في مصر وارتبط بالمسيحية منذ البدايات المبكرة لها في مصر.

في المتحف القبطى نموذج مبكر للأيقونة المسيحية المصرية رسم بالألوان المائية المنبئة بالفراء على طريقة التمبرا، فوق سطح خشبى (شكل ٢٢٣)، اللوحة تصور ملاك في وضع طيران أو قادم من السماء بالنصر والمكانة، وهو مجنح وذر شعر داكن الليون، الجزء الأعلى من الجسم وكذلك الأرجل تتجه عكس اتجاه الرأس التي تبدو وكأنها تسنظر للمشاهد، وهرو أسلوب فني مرغوب في الأيقونة وهدف من أهداف تصرويرها وهي أن تحدث علاقة مباشرة وروحية مع المشاهد لها، وهو أسلوب ابتدعه الفنان القبطى منذ القرن الرابع الميلادي، الملاك يمسك بإكليل اخضر اللون، بينما لون السرداء كان باللون الأبيض، اللوحة الخشبية تبدو كأنها ملونة باللون الأزرق الداكن (كبريستات النحاس) والتي تحولت إلى درجة من الإخضرار والأكسدة بعد فترة زمنية، ولكنها تؤكد أن الفنان أراد الواقعية في إضفاء حالة الطيران في السماء الزرقاء الداكنة، وهسى سمة في الأيقونات أن تكون الخلفية داكنة اللون بينها الوجه والشخص باللون الفاتح حتى يحقق قوة تعامل وتفاعل مباشر مع المشاهد أو المتعبد. اللوحة يبدو أنها الفاتت معدة للتعليق إما على جدران كنيسة أو منزل، وبها ثلاثة تقوب، وغالباً ما يمكن إرجاعها إلى القرنين الخامس والسادس الميلادي بالمقارنة ببعض نماذج صور الملائكة في حالة الطيران في قلايات أديرة باويط وسقارة.

يمكن القول بأن مسألة الحفظ للأيقونات المرسومة بطريقة (الأنكوستيك) الألوان المثبئة بالشمع الساخن كانت أقوى من الأيقونات المرسومة بالتمبرا، ليس هذا القياس ثابت فقط في الأيقونات، بل أنه تقليد يمكن إدراكه أيضاً في البورتريهات الشخصية في

الفيوم، فلدينا بورتريه من القرنين الخامس والسادس الميلاديين، محفوظ في دير سانت كاترين، يصور القديس بطرس حامل الصليب الملكوتي (شكل ٢٢٩) وحول رأسه هالة نوريــة وفــى الخلفية مجموعة أبنية مقدسة فسرت عدة تفسيرات من بينها مبانى مديلة رومـــا الـــتى بشـــر فيها الرسول بطرس، والبعض فسرها على أنها أجزاء من هيكل أورشليم، أعلى الأيقونة نجد ثلاث ميداليات دائرية تحتوى على صور للسيد المسيح في المنتصف وصورة للعذراء أم الإله (الثيوتوكس)، وصورة على اليمين لشاب في مقتبل العمر، اختلف حوله المؤرخون بأنه إما يوحنا الإنجيلي أو يوحنا المعمدان، أو النبي موسى، ولكننا يمكن تفسير المنظر بأنه يضم مفهوم الطبيعتين للمسيح الشاب قبل حلول المنحة الإلهية في صورته الأولى، ثم المسيح الرجل الناضج بعد حلول تلك المنحة في صمورته الوسطى، وهما النموذجان الوحيدان اللذان جسدوا صورة المسيح في فترة ما بعد منتصف القرن الخامس على طريقة المذهبين، ولكن في عهد جستنيان يحتمل أن محاولسة التوحسيد بين المذهبين قد ألقت بظلالها على تلك القضية، وهو ما حاول أن يتوصل إليه المذهب اليوناني الأورثوذكسي والذي يدين به دير سانت كاترين، وبالتالي يحستمل أن تكون تلك الأيقونة نموذجاً يجسد مرحلة الاتحاد بين المذهبين في القرن السمادس المميلادي، وعلى ذلك فإن تلك الأيقونة على الرغم من كونها نفذت في فترة السمطحية الغنسية فسى الأسملوب والنتفيذ الفني، إلا أننا نتامس فيها جانباً من التأثير الهللينستى لمدرسة الإسكندرية، وهو النموذج الذي اعتمد على الظل اللوني التدريجي والأبعاد ودراسة مصدر الضوء، ويبدو أن هذا الاتجاه نفذ بدقة في ملامح الوجه وتسريحة الشعر، بينما أغفل بعض الشئ الملابس وحركات ثنايا الرداء الذي يرتديه بطرس، كذلك يمكن ملاحظة هذا التكنيك المعتاد قبطى الطابع في البورتريهات الثلاثة الدائرية العلوية.

أيقونة أخرى للسيدة العذراء والدة الإله تجلس على العرش وتحمل الطفل المسيح جالساً وحول رأسه الهالة النورية وصورة المسيح هنا تجسد مفهوم المذهب المصرى الأرثونكسى الذى يعترف بألوهية المسيح منذ مولده (شكل ٢٢٦)، بينما يحيط بالسيدة العذراء القديسان ثيودوروس وجورجيوس وهما في هيئة جنديين مسلحين، وفي الخلفية همناك ملاكان ينظران إلى أعلى في انتظار الأمر الإلهى بالتكريس، وبالتالي فإن هذا

الوضع العذراء والمسيح كطفل عرف في مصر في نهاية القرن الخامس كمنظر التكريس لكنيسة (إنشاء كنيسة) على اسم أحد القديسين. وعلى الرغم من أن هذا المنظر مستوحي عموماً من التكريس الإمبراطوري الروماني (لوحة أغسطس على مذبح السلام) إلا أن مصرية ومحلية العقيدة المسيحية قد تبدو واضحة في هذا العمل من خلل عناصر المذهب المصري وألوهية الطفل المسيح. وتغلب على المشهد الأساليب السورية بعض الشئ، ويمكن إدراكها في أحجام الشخصيات من ناحية الطول، اللهجة الهندسية الواضحة في التعامل مع الأشكال والملامح، عناصر الزخرفة والاهتمام بالملابس بصورة دقيقة جداً وهو عُرف لم يكن معروفاً فنياً في الصور القبطية من قبل، فيحتمل أن فنانين سوريين نفذوا العمل في مصر بفكر مصرى ولكن بأسلوب سوري، فوم ما يميز العناصر الفنية في النصف الثاني من القرن السادس الميلادي في مصر.

هناك أيقونسة أخسرى تنتمي إلى نفس العصر ولكنها منفذة بالأسلوب المصرى القبطي في القرنين السادس والسابع الميلاديين، وهي أيقونة التمجيد الخاصة بالأنبا مينا مسع السديد المسسيح (شكل ٢٣٠)، وهي إحدى الأيقونات الهامة في تأريخ التصوير القبطي، وذلك الأنها منفذة بالأنكوستيك، ومحفوظة حالياً في متحف اللوفر، التمجيد والمباركة من السيد لمسيح للأنبا مينا تبدو واضحة في العلاقة بين الاثنين من خلال في اللوحية، وهيو أسلوب فني تميزت به الصور القبطية ولا سيما في أقاليم الفيوم وأرسينوي وبانوبوليس من خلال تأثرها بالصور النسيجية، وهو أمر قد يؤدي إلى أن هـذه اللقطة نقلت من نسيج قبطى إلى أيقونة خشبية، كذلك نلاحظ أن المسيح هنا يبدو رجل كبير ناضج ذو لحية ويرتدى رداء أرجواني داكن اللون وشعره طويل وحول رأسه هالمة نورية صغراء بداخلها صليب حتى تميزه دائماً مع الشخصيات الأخرى المحسيطة به، ويحمل في يده اليسرى الكتاب المقدس، أما الأنبا مينا فقد صور بنموذج مختلف عن صدورته المعتادة بين الجملين، فقد عرفت صور الأنبا مينا في لوحاته النحتية التي عشر عليها في الإسكندرية بشكله الشاب أو الفتي الجندي القوى، بينما صورته هنا كرجل عجوز كهل ذو لحية وشعر شايب قد تعطى معنى آخر ربما كان ذلك في تلك الفترة أسلوب فني عرف من خلال مجموعة من الصور التي عثر عليها

في باويط من القرن السابع الميلادي، وهي تصور هؤلاء القديسين المباركين القدماء بسنفس تلك الإلهية في جميع قلايات الرهبان، ويمكن المقارنة بأيقونة عثر عليها لقديس يعرف باسم القديس إبراهام من القرن السابع الميلادي وتحتوى على نفس الرجل الكهل ذو الشمر الخفيف الأبيض واللحية الطويلة البيضاء ويحمل الكتاب المقدس بكلتا يديه. ولكن نلاحظ أخيراً أن هناك تفاوت واضع بين دقة تصوير الوجوه وبين دقة تصوير المملابس والخلفية وهو ما يمكن أن نميزه في الأسلوب التصويري للأيقونات القبطية عن المملابس والخلفية وهو ما يمكن أن نميزه في الأسلوب التصويري الروحية في مصر المثلنها السورية أو البيزنطية، وهو بالتأكيد تميز يخدم محور العقيدة الروحية في مصر (شكل ٢٢٧).

وتبدو ظاهرة اختفاء الأيقونات في مصر مواكبة لحركة تحطيم الأيقونات في القرن الثامن الميلادي، فقد شعر بعض الغيورين على المسيحية أن ألوهية السيد المسيح لا يمكن رسمها، وذلك لأنها صفة غير مركبة بل هي صفة معنوية نشعر بها ولا نستطيع أن نسراها أو نجسدها، وبالتالي شعر هؤلاء المعارضون أن الرموز الوحيدة المسباح استخدامها في التعبير عن تلك الألوهية هي البشارة أو الحمل أو الصليب أو السمكة وغسيرها من الرموز القديمة، هؤلاء أثاروا مفهوم عودة الوثنية من جديد في الأيقونسة، كما أنهم أدركوا إلى أي مدى أصبحت الأيقونة (كصورة فقط) رمزاً مقدساً يفسوق القسدرة الإيمانية المرادة من الأيقونة ذاتها، أما المدافعون فقد أسسوا دفاعهم الوحسيد في أن الأيقونسة وسبيلة تعليمية منذ القدم، وأنه من حقنا أن نجسد المفهوم اللاهوتسي لأن الكلمسة صسارت جسداً، والمسيح صار في هيئة بشرية، وبالتالي فإن المكاسياته البشرية والعقلية المادية تجعلنا فقط ننظر إليه في الصفة البشرية، وأن تكون حدود تصويرنا له هي حدود بشرية تعبر عن تجسده معنا إنساناً عاش بيننا.

ومسع نمسو عدد الأيقونات وأهميتها يتزايد المعارضون والمدافعون وتتزايد حدة الصسراع بينهما، الذي نتج عنه اندلاع حركة تحطيم الأيقونات والتماثيل الدينية في عام ٢٢٧م في عهد الإمبراطور ليو الثالث، واستمرت تلك الصراعات حتى منتصف القرن التاسع الميلادي. وقد أدى هذا الصراع إلى ضعف أهمية الأيقونة على المستوى الديني والطقسسي، بسل وأصسبحت الأيقونة خاضعة لأذواق الفنانين، وغير مدرجة في تقاليد وقواعد ثابستة، وبالتالي فقدت الأيقونة عنصراً هاماً إيحانياً كان مسيطراً عليها وهو

Y. Y

مفهوم الأيقونات الأعجوبية أو المعجزات الأيقونية، وهبطت أسهم الأيقونات على المستوى الغربي، ولكن في الشرق نجد أن الفتح العربي قد ساهم في بُعد تلك المؤثرات الدينية عن حركة تطور فن الأيقونة في الشرق عموماً وفي مصر بصفة خاصة، وظلت التقاليد الأيقونية قائمة في مصر حتى العصور الوسطى، فقد شهد فن الأيقونة تطوراً كبيراً في الفترة ما بين القرنين السابع عشر والثامن عشر، وازداد ارتباطها بالطقوس الدينية، كما ظهرت مجموعة من الرسامين على قدر كبير من الثقة الدينية والفنية مثل إيراهيم الناسخ ويوحنا الأرمني القدسي، وظهرت لهم مدرسة فنية تتلمذ فيها مجموعة كبيرة مسن الرسامين التزموا بأسلوبهم الفني، كما حملت الأيقونات توقيعات وكتابات كبيرة مسن العربية والقبطية، وهي مجموعة من الأيقونات لا تزال محفوظة في الكنائس الأرثوذكسية في العالم وكذلك في جميع المتاحف العالمية.

قبل أن نختم الحديث عن فن الأيقونة في مصر، يجب الإشارة إلى تلك التفاعلات الدينية والتقاليد الشعبية ولا سيما ارتباط الأيقونة بمفهوم الخلاص أو المعجزات الإلهية وارتباط تلك الأيقونات على المستوى الشعبى بمصير الديانة المسيحية وتقاليدها المحلية. ففسى القسرن العاشسر الميلادى ظهر لنا كتاب يعرف بسر (سير البيعة المقدسة؟) للأنبا سساويرس بسن المقفع أسقف الأشمونين في القرن العاشر الميلادى، وهو يحتوى على خمس مقالات كتابية لخمسة من الرهبان والقديسين، وقد قدم هذا العمل جانباً كبيراً من معجزات الأيقونات على مستوى العقلية القبطية بعد الفتح العربى، فلا يزال هناك علاقة قويسة بيسن الفتح العربى ومفهوم تلك المعجزات الإلهية المزمع حدوثها من قبل تلك الأيقونات التى تحتوى على صور للقديسين المبكرين والسيد المسيح والرسل وبعض الأيقونات.

ويمكن تقسيم تلك المعجزات إلى أقسام متعددة، فبعض المعجزات الأيقونية تحمل مفهوماً سياسياً ضد السلطة الإسلامية، وهى إلى حد ما بدون مصدر موثوق فيه إلى الآن، وها تحاول أن تشير إلى أن هناك رفض إسلامي لتلك الأيقونات، فإن ما حدث مسئلاً ما بحن بصق أحد المسلمين على أيقونة، فعذب في منامه وطعن بحربة من المسيح وعادما استيقظ مات في الليلة التالية بعد أن أصابه مرض لعين، على هذا المنوال

حملت تلك المعجزات الأسطورية جانباً سياسياً ضد الحكومة الإسلامية. وهناك جانب مسن تلك المعجزات خصص لتدعيم العقيدة المسيحية ذاتها بعد الفتح العربي، وذلك من خلال البحث عن قدرة إعجازية لبعض القديسين المبكرين أمثال الأنبا مقار والأنبا مينا، بالإضافة إلى شيوع ظهور المسيح والعذراء أحياء من خلال أيقوناتهما في بعض الكنائس والقرى، وهو الأمر الذي يدعم ويذكر ويعطى قوى من جديد للمسيحية في أوقات شهدت فيها أزمات عقائدية وإيمانية بعد الفتح العربي، وبالتألي فإن ما نستطيع أن نقدمه هنا أنه عقب الفتح العربي لمصر وتقلص دور المسيحية وبعدها عن الصراعات الدولية التي كانت تشعرها دائماً بمكانتها وتزيد من قوة إبداعها وتماسكها، المسابع الغربي واختفي هذا التأثير تماماً، وبالتالي كان لابد من تعويض ذاتي محلي في هذا الوقيت فانتشرت تلك الثقافات الأسطورية للبحث عن الذات وسط الضغوط في هذا الوقيت المنابع المربية الوافدة على مصر مع مطلع القرن السابع الميلادي.

رابعاً: الأدوات الكنسية وأدوات الخدمة اليومية

ار تبطت الكنسية في بدء تكوينها بالهيكل اليهودى ارتباطاً وثيقاً، فالطقوس والأدوات والممارسات الليتورجية (الطقسية) مستوحاة من أصول يهودية قائمة في ديانيتها، وقد يبدو هذا الارتباط عاماً إذا ما نظرنا إلى محلية المسيحية الممارسة في مصدر، بل في بعض الأحيان يبدو غير منطقى من خلال الأدوات والممارسات التي أضيفت للطقوس بضرورة الحاجة الملحة آنذاك، ومن ثم تلاشى هذا الارتباط شيئاً فشيئاً حتى غدت الطقوس والأدوات الكنسية نموذجاً محلياً خاصاً بالكنيسة القبطية في مصر.

إن الحسياة الليتورجية هي أساس قيام الكنسية، فمعنى الكنيسة فى المفهوم الأرثونكسى، هي جماعة من المؤمنين تمارس طقوساً ليتورجية خاصة تجعلهم منعزلين عسن الأرض، هاتمين إلى الملكوت السماوية، وبالتالى فتلك الممارسات الليتورجية الحادثة داخل الكنسية كان يلزمها أدوات خاصة تمارس من خلالها ومن ثم اقتحمت تلك

الأدوات مفهوم الفسن القسبطى لأنها نفذت بما يتلاءم مع الأمور الفنية المواكبة لثقافة المجتمع القبطى آنذاك.

أ- المذبح (شكل ٢١٦)

يمــنل المذبح ركناً أساسياً في طقوس الخدمة اليومية بالكنيسة، فهو الرمز المقدس في العهد القديم لذبيحة إبراهيم فهو الفداء الذي تبعه الوعود الإلهية، فالأنبياء جاءت من أجله، وبدماء الذبائح تطهر الأرض من خطاياها، وبالتالي فالذبيحة هي الوسيلة الوحيدة الستى يستقرب بها الشعب إلى ربه عندما جاء المسيح وصلب. كل ذلك أعطى الكنيسة أهمية بالنسبة للمذبح ومفهوم الفداء والتضحية من أجل شعبه، ومن ناحية أخرى فإن وظيفة المذبح بالطقوس المصرية القديمة وحتى فى العصرين اليوناني والروماني كانت معروفة للتضحية وتقديم القرابين، وبالتالي فالظاهرة مصرية ولم تكن يهودية التأثير. ياخذ المذبح القبطى شكل المكعب فهو عبارة عن كتلة حجرية أو من الخشب مكعبة الشكل، تعطي ايحاءاً بالمقبرة أو القبر الذي يستقبل الأضحية، فالطقوس الغنوسية السرية القديمة أوضحت ضرورة أن يكون هناك مذبح في المقبرة يوضع فوق قبر الشهيد، فالمذبح هذا يعنى المكافأة الإلهية لهذا الشهيد الذي تقدم على روحه القرابين و الأضحيات للرب، في بعض الأحيان اتخذ المذبح بعض الأشكال الزخرفية، فيمكن أن تزين أركانه بوحدات زخرفية من أوراق نبات الأكانتوس، كما أنه يزود بمجرى تتنهى إلى أسفل بحوض لتتجمع فيه المياه بعد غسله. يقام المذبح وسط الهيكل بحيث لا يلتمنق بالمائط ويكون على الأرض مباشرة حتى يسهل للكاهن الدوران حوله ورفع البخور عليه، وقد زودت بعيض المذابح القبطية بفتحة جهة الشرق تستخدم لتخبئة الذخائر المقدسة إذا تعرضت الكنيسة لأى خطر.

يغطى المذبح قبة قائمة على أربعة أعمدة تعرف بالعرش وهي من الخشب عادة أو من الرخام في بعض الأحيان تغطى القبة بطبقة من الجص الأبيض وتنقش وتلون، وفي أغلب الأحيان تلون بلون الأخشاب نفسها، عموماً لدينا نموذج لأقدم القباب الخشبية المقامة فوق المذبح ويرجع إلى القرن السادس الميلادي محفوظ حالياً بالمتحف القبطى، حسول المذبح يوضع شمعدانان يشيران إلى الملاكين اللذين كانا على قبر المسيح. قديماً

كان الشمعدانان يوضعان فوق المذبح يومياً، ثم عُدل هذا الإجراء ووضعا بجانب المذبح في العصور المتأخرة وهو تقليد غربي إلى حد ما، وفي المتحف القبطي نموذج من تلك الشهعدانات من البرونز يرتكز على ثلاثة أرجل ويحمل مسرجة برونزية يعلوها شكل هلالي يتوسطه صليب، الأرجل الثلاثة على هيئة جياد في حالة قفز، النموذج يعود إلى حوالمي القربين التاسمع والعاشر الميلاديين. وفي متحف ارميتاج، نجد نموذج لتلك الشهمعدانات يعود إلى فترة مبكرة حوالي القرنين الرابع والخامس الميلادي، عثر عليه في طيبة، وهو من البرونز قائم على ثلاثة أرجل يعلوها عمود رفيع يعلو شكل آدمي عارى يحمل مسرجة باثنين من المشاعل الزيتية تخرج من فاه سمكة ذات رأسين ترمز على لمسيح، ويعد هذا النموذج مرحلة انتقالية تؤثر فيه المؤثرات الهللينستية بشكل مباشر في تلك الفترة المبكرة.

ويستلزم للضرورة الطقسية في المذبح وجود ثلاثة أغطية في الكنيسة القبطية نقام عليها الطقسوس، الأول يزيسن بالصلبان، والثاني باللون الأبيض والثالث وهو الأهم ويطلق عليه اسم الإبروسنارين أي "تقدمة" يوضع فوق الأغطية الأخرى وغالباً ما كان بالقطيفة الحمراء المزينة بإطار زخرفي ذهبي أو فضي، تلك الأغطية يمارس فوقها وضمع الحمل وتفريغ الخمر المقدس في الكأس، ومفهوم تلك الطقوس عرف عند الرهبان المصريين منذ حوالي القرن الرابع الميلادي، وهو طقس ديني مسيحي ليس له علاقة بالمفهوم الطقسي اليهودي.

ب- المنبر (شكل ٢٣١، ٢٣٢)

المنبر أو الأميل المعروف في اليونانية بالأمبون άμβων (أي المصعد)، يتقدم الأمبل اثني عشر عموداً يرمزون إلى الاثني عشر تلميذاً، وهو عادة ما كان يقام من الحجر قديماً ثم استخدمت لبنائه مواد أخرى مثل الرخام والأخشاب. ولدينا نموذج لهذا المنبر بيعبد الأقدم في تاريخ المسيحية بيعبر عليه في دير الأنبا أرميا في سقارة يعود إلى القرن السادس الميلادي، ونقل بالكامل إلى المتحف القبطي، وهو يحتوى على قطعة واحدة من الحجر الجيرى للمنبر القائم على ستة درجات يعلوها كرسي حجرى مزيسن من أعلى بصدفة رومانية على شكل زهرة تحيط بها كتابات قبطية يتقدم المنبر

عمودان يليهما صفان من الأعمدة في كل صف خمسة أعمدة، وجميعهم يمثلون قاعدة الاثنى عشر عموداً. وهو نفس المدلول الذي ورد عن رمزية الأمبل الذي يرمز إلى محسور تعالميم المسيح لتلاميذه الإثنى عشر وهم يجلسون أمامه، في بعض الأحيان يستخدم الأمبل للوعظ والقراءات التي نتلى عليه، كما أنه يستعمل لقراءة (إيركسيس) الخمسيس الكبير (خمسيس العهد). كما أن الأمبل في أغلب الأحيان كان يمثل سيطرة المسيح على الرعية، في العصور اللاحقة ظهرت "المنجلية" وهي كلمة قبطية تعنى مكان قراءة الإنجيل، أو مكان وضعه، وهي ترتفع عن الأرض ولكنها ليس بارتفاع المنسبر، وقد ظهرت كسيديل للأمبل، وهي إما أن تكون متحركة أي غير ثابتة في الأرضية، وهي عادة تشبه كرسي العرش تقريباً بجلس عليها قارئ الإنجيل، في بعض الكرائس نجد منجلتين أحدهما للقراءة العربية والثانية للقراءة القبطية.

جــ- اللقان (شكل ٢٣٣، ٢٣٤)

اللقان عبارة عن إناء مستدير يثبت في أرضية الكنيسة، وعادة ما كان في الجزء الغسربي من الصحن المواجه للشرقية، وهذا الحوض إما أن يكون محفور ومثبت له مكان في أرضية الصحن، أو يكون منتقل ويوضع أثناء الطقوس، يستخدم اللقان عادة شلات مرات في السنة، في أعياد الغطاس وخميس المهد وأعياد التذكير بميلاد وتتحي الرسل. ولا تسزال نماذج من هذا اللقان موجودة في بعض الأديرة والكنائس مثل دير البراموس وكنيسة وأبي سرجة والمعلقة، وليس لدينا نماذج قديمة له.

د- ملابس الخدمة

اشـــترطت الطقوس المسيحية أن تكون ملابس الكهنة أثناء الخدمة باللون الأبيض الســذى يليق بلباس النور الإلهى، وهو اللون الذى ظهر به ثياب المسيح عند التجلى فى ثياب بيضاء جداً كالثلج، وهو اللون الذى تظهر به الملائكة عند تجليهم للبشر، كما أنه اللون الذى يشير إلى الطهارة والنقاء، هذا الشرط ورد فى قوانين الرسل (الباب الثانى عشير بــس ٣٧ - بس ٩٦)، كما اشترطت هذه الطقوس أن تكون الثياب نازلة على

أرجل الكهنة، وأن يكون على أكتافهم بلالين عراض، وثياب القداس تكون في موضع خدام الكنيسة أو خزائن كتبها ولا تكون خارجة عنها، ولا يلبس أحد حذاء داخل المذبح كقسول الله تعسالي لموسى "اخلع نعليك". وتعطينا الصور الجدارية التي عثر عليها في أديرة باويط وسقارة نموذجاً متكاملاً لملابس الكهنة والرهبان إلا أننا لا يمكن أن نحدد نموذجاً موحداً للملابس الكهنوتية القديمة، فقد اختلطت فيها عناصر كثيرة لا يمكن ضعيطها. إلا أن المصادر الكنسية ولا سيما العربية منها قد حاولت أن تقدم رؤية شبه موحدة عن تلك الملابس الكهنوتية، فملابس الاساقفة مثلاً تتكون من:

- التونسية: وهسى كلمة يونانية استخدمت فى القبطية مستوحاة من التونيكا اليونانية
 τονικος χιτωνιον
 وتعنى ثوب، وكانت باللون الأبيض، ويطرز أشكال صلبان
 على الأكمام والصدر والظهر، وتكون التونية واصلة إلى القدمين وعريضة على
 الأكتاف.
- ۲- البطرشسيل: وهسى كلمسة يونانية Πιτραχίλιον ومعناه الوشاح الذي يعلق على الرقسبة، وهو عبارة عن قماش أحمر يرسم عليه الاثنى عشر رسولاً في صفين، وهو كناية عن لباس هارون المذكور في العهد القديم (خر ۲۸: ۲۱) الذي صور عليه الأسباط الاثنى عشر.
- ۳- البلين: وهــ كلمة قبطية Πιπαλλιν وهي قطعة طويلة من القماش يتوشح بها
 الأسقف فوق العمامة ويتدلى طرفاها على كتفيه.
- ٤- (المُستطقة) أو الحسرام: وهسى بالقبطية Ζωνη وهي حزام من القماش يشد على الوسسط أثناء الخدمة طبقاً لمدلوله الديني في الإنجيل "لتكن أحقاؤكم ممنطقة" (لو ١٢: ٣٥) لذلك أطلق عليه اسم المنطقة.
- الأكمام: هسى الستى تلبس فوق أكمام التونية لكى لا تعطل أكمام التونية المتسعة
 الكاهن أثناء الخدمة.
- ٦- الطاقية: وهي تشبه رأس الطيلسانة ويلبسها الأسقف تحت قصلة البرنس وأطلق عليها ابن كبر اسم (القفلة) أى رأس البرنس Τκουκλια.
- ٧- السيرنس: وهـو رداء واسع ومفتوح من الأمام وبلا أكمام وهو يشبه رداء المسيح
 عندما صلب فهو يحيط بالكاهن من كل جانب.

والاختلاف حول تلك الأسس في الملابس لا تمثل الكثير، فالشملة مثلاً حلت محل البليسن عسند القساوسة، بالإضافة إلى الزنار ωραριον ونطلق عليه الآن البطرشيل. ويمكن بسهولة تحديد ملابس الكهنة والقساوسة من خلال مجموعة من الصور الجدارية في الجزء الخاص بالتصوير الجداري (الفصل الرابع).

هـ- الأوانى المقدسة

تمــيزت الكنيســة القبطية بجانب كبير من الأوانى المقدسة التى شكلت تنوعاً فنياً خاصاً بالكنيسة القبطية.

١- المراوح (شكل ٢٣٥)

ويطلق عليها باليونانية Птєроую المنتة أجنحة المتشابكة، في البداية كانت تلك المراوح من عليها صورة الساروفيم ذو السنة أجنحة المتشابكة، في البداية كانت تلك المراوح من الكتان والجلد الناعم أو الريش وهي خاصة بحماية الأواني المقدسة المملوءة بالخمر من الحشرات، أما الآن فهي خاصة بالتلاوة التسبيحية للساروفيم الذي يصور دائماً إما نسر مجنح أو حسيوان أسطوري يشبه النتين المجنح، في حوالي القرنين التاسع والعاشر المسيلادي نفذت تلك المراوح من المعدن وغالباً ما كانت من الفضة، ولدينا نماذج منها فسي متحف بروكلين والمتحف القبطي تعود إلى الفترة ما بين القرنين الثامن والحادي عشر، وقد اتخذت شكلاً دائرياً كالهالة التي تحيط بالساروفيم وتكتب عليها بعض أسماء القديسين الأوائل ومن أشهرهم القديس مرقس الإنجيلي.

٧- الشورية (المجمرة) (شكل ٢٣١)

ترمز المجمرة دائماً للوصف اللاهوتى للعذراء التى تحمل المسيح، فالمجمرة هى التى تحمل الوقود الذى يتصاعد منه البخور لتحيط بالمكان المقام فيه القداس وتعطى له قداسة ورهبة خاصة، المجمرة دائماً لها علاقة تعلق منها أو تمسك بها، وهناك غطاء قسبوى لها، ويضاف إليها (جلاجل) معلقة فى سلاسل وهى تمثل وسيلة تنبيه وتذكير

411

أثناء المرور بها وسط القداس. ولدينا في المتحف القبطى نماذج معدنية من تلك المباخر تعود إلى عصور متأخرة من القرنين الرابع عشر وحتى السابع عشر الميلادي.

٣- الكأس (شكل ٣٣٧)

وهـو الكأس المقدس الذى يصور عليه غالباً صورة للحمل الذى يرمز إلى دماء الأضحية أو الخمر المقدس، فهو كأس البركة وكأس عشية الرب فى أقوال بولس (اقو ١٠: ١٦، ٢١)، الكاس تجويف مخروطى أو أسطوانى الشكل له عنق طويل وقاعدة دائرية الشكل، ولدينا فى المتحف القبطى نماذج لهذا الكأس من القرن العاشر الميلادى، بعصض تلك الكؤوس كانت من البرونز والبعض الآخر نُفذ من الفضة، وغالباً ما كانت تزيسن تلك الكؤوس بكرانيش ذهبية اللون تتدلى منها سلاسل بجلاجيل، وهى كناية عن النبيه والتذكير بقدوم الطقس اللازم له.

٤- الملعقة (ميستير)

تعتبر الملعقة من أدوات التناول المقدس (للدم المقدس) أو الخمر المقدس. في القرون الأولى للمسيحية (حوالى القرنين الثالث وحتى الخامس الميلادى) لم تكن الملعقة ضمن الأدوات الكنسية، وكان يستعين بالكأس في التناول المباشر، ومع حوالى القرن السادس الميلادى استخدمت الملاعق وكانت في البداية من البرونز ثم رفض ذلك كنسياً فصنعت من الفضة ثم استحدث في حوالى القرن الثامن الميلادى نموذج للملاعق بأيدي برونرية وتجويف مسن الصدف أو العاج حتى يتجنبوا التفاعل الكيميائي بين الخمر والمادة المصنوعة منها الملاعق.

يمكن أن نضيف إلى ذلك بعض الأدوات الكنسية الأخرى التى لا تزال آثارها محفوظة في المستحف القطبي والمتاحف الأخرى، مثل القبة التى يغطى بها الخبز المبارك وهي عبارة عن قوسين من الفضة غالباً يغطى ما بينهما بقماش قطيفة أحمر أو أرجواني، ولها بعض السلاسل المزودة بجلاجيل. كذلك الإنجيلية وهي غلاف معدني مزين بنقوش هندسية وبعض الجواهر، يحفظ بداخله الإنجيل أثناء التلاوى في القداس، في بعض الأحيان يزين بأيقونة الصليب أو القيامة، في الخلفية توضع صورة للعذراء مريم، وربما نجد صور للإنجيليين الأربع على الجانبين. أيضاً هناك طبق القربان، وهو

من سعف النخيل ويوضع فيه الخبر المقدس ويزين بالصلبان وبعض الخيوط الفضية أو الذهبية. أيضاً هناك الأبريق والطشت وهما يستخدمان في غسل يدي الكاهن أثناء خدمة القداس حسب متطلبات طقس الخدمة (شكل ٢٣٨- ٢٣٩).

و - حامل الأيقونات (الأيقونستاسنر) (شكل ٢٤٠)

يطلق عليه الحجاب أو الهيكل الخشبى أو حجاب الهيكل، لا نعلم ضرورة وجوده ضمن أدوات الكنيسة وما هى المناسبة، وهل كان يمثل بديل لحجاب الهيكل اليهودى، أم أسه وضع لتدعيم مفهوم الأيقونة الأرثوذكسية فى منتصف القرن الخامس الميلادى، أم أسه حجاب يحمى قدس الأقداس والمنبح من إندفاعات المصلين. عموماً أصبح لحامل الأيقونات دوراً هاماً فى الطقوس الليتورجية، بل مثل نموذجاً للتعاليم المسيحية المباشرة الموجهة للمؤمنين بواسطة الشروح والتفاسير وكذلك مشاهدة الصور والموضوعات، الأمر الذى يزيد من قوة المعنى المراد توصيله للمؤمن.

في المقابر القديمة والمبانى التى عدلت للاستخدام الكنسى كان يمكن أن يتكون حجاب الهيكل من دعائم حجرية على الجانبين مرتفعة عن سطح الأرض ثم يستكمل الحجاب بقواطع خشبية حتى يتسنى فتح باب أوسط أو ثلاث أبواب وسطى تؤدى إلى المذبح والحنية، لذلك عرف الحجاب الهيكلى أو حامل الأيقونات بالحامل الخشبى، في الكنائس الكبرى نُف الحجاب من أنواع ثمينة من الأخشاب وطعم بالأبنوس والعاج والذهب والغضة في رسومات متعددة وزخارف غاية في الدقة، وقد المتزم فيها الفنان برموز مباشرة للمسيح في تلك الزخارف مثل السمكة والصليب والحمامة وبعض أنواع المسنوجرام مثل الطغرا A.W. عادة كان في وسط الحامل باب واحد يعرف باسم باب الهيكل، ويجب أن يصعد إليه الكاهن فوق درج أو درجين حتى يعلو الهيكل عن أرضية الصحن، وقسد سمى كذلك لأن الكاهن عندما يجتاز الحامل يدخل ويخرج منه أثناء طقوس الخدمة اليومية. في حالة وجود المذبح في مساحة خلفية للهيكل، يزود الحجاب الهيكلى ببابين جانبيين حتى يسهل الدخول والخروج منه أثناء طقس الدورات الاحتفالية الهيكلى ببابين جانبيين حتى يسهل الدخول والخروج منه أثناء طقس الدورات الاحتفالية للهيكلى ببابين جانبيين حتى يسهل الدخول والخروج منه أثناء طقس الدورات الاحتفالية للهيكلى ببابين جانبيين حتى يسهل الدخول والخروج منه أثناء طقس الدورات الاحتفالية للهيكلى ببابين جانبين حانبيين حتى يسهل الدخول والخروج منه أثناء طقس الدورات الاحتفالية للهيكلى ببابين جانبين حتى الهيكل.

هـناك ترتيب معين للأيقونات فوق الحاجب الهيكلى، وهو ترتيب يخدم الأمور الطقسية أثناء الخدمة كما أنه يعبر عن مفهوم المذهب المصرى الأرثوذكسى، ولكن هذا لا ينفى أن تكون هناك بعض الإختلافات فى الترتيب من كنيسة إلى أخرى، وإن كانت اختلافات محدودة، إلى يسار الباب الملكى توضع أيقونة المسيح وبجانبها أيقونة القديس يوحسنا المعمدان، ثم أيقونة قديس الكنيسة، ثم أيقونة شهيد أو قديس قديم، على الجانب الأيمن وبجوار الباب الهيكلى نجد أيقونة العذراء أم الإله (الثيوتوكس) ثم أيقونة البشارة ثم أيقونة رئيس الملائكة ميخائيل، ثم أيقونة القديس مرقس الإنجيلي، فى الصف العلوى مسن الحجاب وعلى طرفيه توضع أيقونتان التلاميذ الإثنى عشر، فى منتصف الحجاب أعلى الباب مباشرة توضع أيقونة العشاء الأخير، بعلوها شكل نصف دائرى مقسم فى المنتصف بالصليب الذى يعلو الهيكل، فى النصف الأيسر من هذا الشكل نجد أيقونة المنتصف بالصليب، وفى النصف الأيمن، نجد القديسة مريم عند الصليب، وفى النصف الأيمن، نجد القديسة مريم عند الصليب، وفى النصف الأيمن، نجد القديسة مريم عند الصليب، عن الأيقونات الأساسية التى ترتب فوق حامل الأيقونات، ويتدلى أمام كل أيقونـة مسرجة للإضاءة أو مبخرة، فيما عدا أيقونة المسيح، فى بعض الأماكن يوضع سلة بها بيض النعام بين الأيقونات. وذلك لأن البيض بصفة عامة يحمل فى الكنيسة رمزاً للرجاء فى القيامة أو رمزاً للحياة الروحية المقامة فى المسيح يسوع.

خامساً: الزخارف القبطية (شكل ٢٤١-٢٦٦)

كان الطابع الزخدرفي سمة من سمات الفن المصرى عموماً سواء في مجال الزخرفة المعمارية أو النحتية أو الجدارية، بل ومع انتشار وازدهار فن النسيج القبطى تقلعت هذه النوعية وأضافت سمات وخصائص زخرفية جديدة، ظلت قروناً طويلة كأرشيف فني للفنين البيزنطى والإسلامي.

ولقد خرجت لنا أنماط من الصور الجدارية التي تحمل لنا مجموعة من الزخارف الستى اعتمدت في المقام الأول على المحاكاة لعناصر ومواد طبيعية مثل الفسيفساء والأحجار المختلفة أو الرخام، واستطاع فن التصوير الجدارى (الفريسك) أن يقدم لنا توظيف لتلك الزخارف يخدم العناصر المعمارية الدينية في القلايات والكنائس والمقابر

المسيحية المبكرة، كما أنه في سبيله إلى ذلك لم يغفل التأثير السكندري الذي كان يعتبر مدرسة رائدة في فن المحاكاة التصويرية للعناصر الزخرفية بدقة بالغة.

ولقد اختلفت وتنوعت العناصر الزخرفية في الفن التصويري القبطي منذ بدايته المسبكرة، ويرجع ذلك لكثرة المؤثرات الزخرفية القديمة، فالزخارف النباتية مثل شجرة الكروم التي أصبحت سمة مميزة في الزخارف القبطية، على الرغم من كونها زخرفة هللينستية، إلا أن مدلولها على جدران القلايات والمقابر نابع من التصوير القديم الذي نجده في المقابر المصرية القديمة لملوك الأسرة التاسعة عشر بنفس الكيفية كزخرفة تما الأستف والقبة وتستفرع على جميع الجدران الأربعة حتى تصل إلى مستوى الأفاريز المصور على جدران الحجرة رقم ٣٠ بمقابر البجوات بالواحة الخارجة.

هذا التأثير يقودنا إلى أن الزخارف النبائية المستوحاة من نبات الكروم الخاص بالإله ديونيسوس أو ذو التأثير المباشر عن رمزية الخمر المقدس، قد احتلت مكانة مميزة في النف القبطى، بل في بعض مميزة في النف القبطى، بل في بعض الأحبان نجد أن تلك الزخرفة النباتية قد تندمج مع تكوينات هندسية مكونة أشكال أكثر تعقيداً من دوائر ومربعات ومعينات، وقد أعطى هذا الاختلاط الزخارف القبطية نوعاً مين التنوع والإضافة من حيث الأشكال المختارة وكذلك الألوان المستخدمة لإبراز كل شكل على حدة بجانب الألوان المميزة للنبات وثمار العنب.

أيضاً من الزخارف النباتية التي صاحبت الموروث المصرى زهرة اللوتس التي احتلت مساحة كبيرة في الفن القبطى، بل أنها احتلت نفس المكانة أيضاً في الفن السروماني كوحدة معمارية في بعض المعابد المصرية، كما أنها استخدمت على جانب مسن الأوانسي الفخارية في نهاية العصر البطلمي وبداية العصر الروماني، تلك الوحدة مثلث في الفن القبطى نموذجاً للتطور والاختلاط مع عناصر تصويرية أخرى نباتية وهندسية أضافت عنصسر الإسداع الزخرفي للفن القبطى، وهي نابعة من تمسكه بالموروث القديم.

أيضاً فقد احتلت الأوراق النبائية المتنوعة مساحة كبرى في الزخرفة القبطية، وهي إما أوراق لنبات العنب أو النوت أو الغار، وتلك الأوراق كانت في أغلب الأحيان وبصفة خاصة (على النسيج القبطي) تخضع لكثير من التحوير أو الاندماج مع التيار

الهندسي، حستى أن جانباً كبيراً منها قد تحور واقترب من الشكل الهندسي الحاد. تلك السحة ربمسا كانست جائزة على النسيج لسهولة مسألة التنفيذ، بينما النزم الفنان على السرخارف الجدارية بالواقعية في تصوير أوراق الأشجار والنبات عموماً، والتي تبدو محصسورة داخسل إطسارات خطسية مكونة أفاريز محددة تتسم بالتكرار والتشابه قدر الإمكان.

هذا التأثير المقيد في أفاريز للعناصر الزخرفية يقودنا إلى تحديد الإطار العام مثلاً للصورة الجدارية أو النسيجية فقد التزم الفنان القبطى بإحاطة المنظر المصور بإفريز طولى علوى وسفلى وعلى الجانبين، وهو تحديد للمنظر المصور حتى يتاح له تصوير مسلظر أخرى أو لإعطاء الموضوع قدر من الاهتمام وشد الانتباه، في بعض الأحيان يلستزم الفنان بأن يقوم بتقسيم الحوائط إلى مجموعة من الأفاريز العريضة والرفيعة ثم يستثنى منها بعض تلك الأفاريز لتصوير الموضوع، بينما الأفاريز العلوية له أو السفلية تكون معقل للزخارف الجدارية المتنوعة، وبالتالي فهو يعطى للموضوع قوة رئيسية لشد الانتساه بين كم الزخارف المحيطة به، وفي نفس الوقت فتح المجال للإبداعات الزخرفية ونتوعها بصفة مستمرة في مساحات كبيرة، وهذه النوعية يمكن إدراكها في قلايات سقارة وباويط وكذلك العديد من قطع النسيج التي تركز على إبراز الموضوع في المنتصف وهو محاط بوابل من الزخارف النباتية والهندسية.

برع الفنان القبطى في المزج بين العناصر الهندسية وأسلوب تنفيذها على طريقة المحاكساة للفسيفساء. ومن بين تلك الزخارف التي لاقت قبولاً كبيراً لديه هي زخارف المسياندر اليونانية، وكذلك زخارف موج البحر وزخارف المجدولة أو المعقودة، وهي نقلب يد يمسزج بين الموثرات النسيجية والفسيفساء. وقد خرج عن تلك الأنواع الرئيسية تكويسنات مركبة ومعقدة كثيرة، بعضها يحاول أن يكون شكل صليبي والآخر يريد أن يبرز العمق والظل والغور في المجهول، وهي سمة يمكن إدراكها بسيولة في الزخارف الجدارية في القرن السادس الميلادي في باويط وسقارة وكاليا. هذه التكوينات الهندسية عديدة في الفن القبطي وهي سمة ربما ازدهرت بعد منتصف القرن الخامس الميلادي، وهي تعتمد على إحداث نوع من التراكيب الهندسية وزاد الاهتمام بها بعد الفتح العربي، وهي تعتمد على إحداث نوع من التراكيب الهندسية الستى تمستزج بين أشكال الدوائر والمعينات والمربعات في شكل واحد ثم يختار منها

التكوين المراد تحديده وإبرازه وتلوينه مع إضفاء نوع من الظل بألوان داكنة، من هنا يخرج لنا تكوين مبتكر دائماً ومختلف عن العديد من التكوينات الأخرى.

وقد نالست الزخارف المجدولة أهمية كبرى بعد القرن السادس الميلادى، وهي نمساذج تحاكى الحبال المنسوجة إما من الأصواف أو الأقطان، وتلك الزخارف احتلت الوانها الأحمر والأصغر مساحة المجدولة بينما كانت الخافية إما باللون الأسود أو البنى الداكسن، فهى بذلك تعطى تضاد لونى مضيء تميزت به جداريات القلايات فى الأديرة القبطسية بعد القرن السادس الميلادى، هذا التطور واكبه استخدام نفس الزخارف بشكل أكثر تعقيداً لتكوين وحدات هندسية نسيجية مبتكرة فى معظم زخارف القرن الثامن الميلادى، ولدينا فسى باوبط سجلات كاملة لتلك الوحدات المنفذة على الجدران والتى تتحصر أنماط زخرفتها ما بين التكوين الهندسي الدائرة والمربع والمعين، بين استخدام الجدلات النسيجية لعمل وحدات زخرفية نباتية تتخلل تلك الأنماط الهندسية. هذه اللوعية مسن التراكيب كانت بمثابة أرضية خصبة لفن الزخرفة الإسلامية فيما بعد، حيث عمل الفسن الزخرفي الإسلامي على استثمار تلك الزخارف وأحدث نوعاً من التميز والدقة والمبالغة في إيراز التفاصيل الدقيقة في المنسوجات القبطية الإسلامية وكذلك في بعض القطع الغنية الأخرى من زخارف معمارية ونحتية.

وقد تميزت المنسوجات القبطية منذ القرن الثالث، بالزخارف ذات العناصر الموضوعية الآدمية والهندسية والنبائية، وقد ابتكر النساج القبطى خاصية المزج بين التكوينات الآدمية أو الحيوانية وبقية العناصر الزخرفية في زخارف متداخلة ومتشابكة، وهمى تتكون أولاً من وحدة زخرفية تحيط بعنصر آدمي أو حيواني، ثم يتم تكرار هذه الوحدة في بقية المنسوج، مع احتمال تغيير العناصر الآدمية أو الحيوانية، إما من ناحية الحمركة أو السنوع أو الشكل، ولكنها تعطى العمل الزخرفي نوعاً من الحركة والتنوع المميز، كما أنه لوحظ أن العناصر الآدمية والحيوانية في الوحدة الزخرفية عادة ما تبدر محسورة وتميل إلى التكوين الهندسي في خطوط مستقيمة. ونرى كثيراً من النباتات المصرية القديمة مثل اللوتس والبردي وثمار الرمان والتوت وجانب كبير من الزهور وأوراقها بجانب عناقيد وثمار العنب، وهي عناصر زخرفية ساهمت إلى حد كبير في تكوين العنصر الزخرفي الإسلامي بعد ذلك.

فى هذا الجزء حاولنا أن نقدم جانباً تفصيلياً من تلك الزخارف المنتوعة، والتى صحورت إما كزخارف نحتية أو جدارية أو نسيجية حتى تكون لدينا قدرة كبيرة على إدراك الأنماط الزخرفية من العمل نفسه فتكون أكثر واقعية. ولكن فى النهاية لا نستطيع أن نغفل عناصر المؤثرات المصرية القديمة والهللينستية، وكذلك الساسانية التى ساهمت فى تحديد أساليب تصوير بعض الحيوانات الأسطورية واستغلالها فى الوحدات الزخرفية إما على النسيج أو الصور الجدارية وبصفة خاصة فى مناظر البطولة وصيد الحيوانات ومصارعتها، هذا إلى جانب أن بعض المنسوجات امتازت زخارفها بالتقاليد المعمارية مثل الأعمدة المرتبطة مع بعضها عن طريق العقود أو البوائك المعمدة التى تتدلى منها القناديل وهو أسلوب استمر استخدامه حتى القرن الحادى عشر، تلك الأنماط يمكن إدراكها بسهولة من خلال الملحق التصويري الخاص بهذا الجزء.

مراجع القصل الخامس الفنون الصغرى والأسلوب القيطي

أولاً: المشغولات العاجية في الفن القيطي

*عـن مصادر خام العاج في مصر القديمة ونماذج صناعته حتى العصرين اليوناني --الروماني في مصر، راجع:

-الفريد لوكاس، نفسه، ص ص ٢٢-٦٣.

- -Natanson, J., Early Christian Ivories, London, (1953), pp. 12-20.
- -Hutter, I. Early Christian and Byzantine Ivories, London, (1988), pp. 22-23.
- -Romage, N. H. & A. Romage, Roman Art, Second Ed, London, (1995), pp. 303-304.

*حول تلوين العاج في مصر القديمة والعصر المسيحي، راجع:

-Carolyn, L., Connor, The Colour of Ivory Polychromy on Byzantine Ivories, London, (1999), pp. 23-30.

*حول قطعة الراعى الصالح في منحف ليفربول:

- -Legner, A., Der Gute Hirte, Düssldorf, (1959), pp. 15, Pl. 6.
- -Weitzmann, K., Age of Siprituality, Late Antique and Early Christian Art, New York, (1978), n. 494.

اللمقارنة، راجع:

- -De Bourguet, Early Christian Painting, London, (1965), pp. 15-16.
- -Huper, I, op. cit., (1988), pp. 30-31.
- -D. C. A. L. T. 5. Coll. 2622-2623 Fig. 47751.

*حول قطعة إله النيل (نيلوس) المحفوظة في متحف Wiesbaden ، راجع:

- -Essen, Werdendes Abendland am Rhein und Ruhr., Villa Hügel (1956), no. 66.
- -Essen, Koptische Kunst, Christentun am Nil, Villa Hügel, (1963), no. 135.
- -Volbach, W. F., Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelaters, Mainz, (1976), no. 105 Pl. 56

*للمقارنة، راجع:

-Hermann, H. Der Nil und die Christen, Jahrbuch Für Antike und Christentum, 2, (1959), pp. 30-59.

*حول قطعة ديونسيوس المحفوظة في متحف واشنطن (مجموعة خاصة)، راجع:

-Weitzmann., K, Catalogue of The Byzantine and Early Medivaeval Antiquities in The Dumbarton Oaks Collection in Washington, Vol. III, Ivories and Steatites, Washington. (1972), no. 9.

*حول قطعة أوروبا وزيوس في بالتيمور:

-Weitzmann, K., op. cit., (1978), no. 147.

•قارن مع:

-Dayton, O., Flight, Fantasy, Faith, Dayton Art Institute, (1953), no. 39.

*حول قطعة اغتصاب جانيميدس بواسطة الإله زيوس، راجع:

-Weitzmann K., op. cit., (1972). 111, no. 2, (1978), n. 148.

*قارن مع:

-Richter, G. M. A. The Ganymede Jewelry, M. MAB. 32, (1937), pp. 293-294, Pl. 4.

*حول قطعة محاكمة باريس بواسطة مجلس الآلهة، راجع:

-Weitzmann, K., op. cit., (1978), no. 115.

*حول قطعة هيراكليس وصراعه مع أسد نيميا، راجع:

-Weitzmann, op. cit., (1978), no. 205.

*حول قطعة ربات الفنون مع أبوللو وأرتميس، راجع:

-Volbach, op. cit., (1976), no. 70.

-Kollwitz. Reallexikon Für Antike und Christentum, Vol., 4.

-Elfenbein, Stuttgart, (1959), p. 1133.

-Backwith, J., Coptic Sculpture, London, (1963), no. 38.

*حول قطعة هيليوس وسيلين، راجع:

-Volbach, op. cit., (1976), no. 61.

-Weitzmann, op. cit., (1978), no. 134.

*حول قطعة ممثلة المسرح البانتومايم من برلين، محفوظة فيمتحف.

-"Staatiche Mussen Preussicher Kulturbesitz Antikenabteilung, Berlin."

- *عنها راجع:
- -Bieber, M, The History of The Greek and Roman Theatre, Princeton, (1961), p. 236.
- -Greifenhagen, A, Antike Kunstwerke, Staatliche Mussen Antiken. 2nd, Berlin, (1966), pp. 34, 53.
- -Volbach, op. cit., (1976), no. 79.
 - *حول قطعة القديس مينا المحفوظة حالياً في المتحف البريطاني في لندن، راجع:
- -Volbach, op. cit., (1976), no. 181.
- -Weitzmann, op. cit., (1978), no. 514.
 - *حــول المــدارس السـورية والبيزنطــية في تصوير القديس أبي مينا ومدى التشابه والاختلاف بينهما، راجع:
- -Coche de La Ferté, Du Portrait à L'icone, 77. pp. 24-33. Fig. p. 25.
- -Volbach, op. cit., (1976), no. 242.
- -Weitzmann, op. cit., (1972), Figs. 3, 4, 6.
- -Ward-Perkins, J. B, The Shrine of St. Menas in The Maryut, Papers of The
- British School at Rome, 17, (1949), pp. 26-71, Sep. pp. 46-47, Pl. VIII. Fig., I.
- -Beckwith. op. cit., (1963), p. 9. Pl. 10.

*حول مشط معجزات المسيح في المتحف القبطي، راجع:

- -Strzygowski, J., Koplische Kunst, Cattalogue generale des Antiquite Egypte, du Musée du Caire, (1904), No. 7117, Taf. 17.
- -Volbach, Frühmittelalterliche Elfenbeinarbeiten aus Gallien, in (Festschrift des Römisch- Germanischen Zentralmuseums) in (Mainz Zur Ferier Seines Hundertjährigen Bestehens), F. R. G. Z. M., (1952), I. pp. 44-53, Sep. No. 204, Taf. 3655.
- -Essen, op. cit., (1963), nos. 138,139.

ثانياً: المشغولات الخشبية:

- *حــول المشــغولات الخشــبية كصــناعة وحرفة مصرية، وعن الأخشاب وأنواعها ومصــادر جلبها في مصر القديمة وحتى العصر القبطى،وعن الزخارف الخشبية في الفن القبطي، واجع:
- -Essen, op. cit., (1983), (Holz), III, pp. 261 ff.

- -Volbach, Copti Centrie Tradizioni, in (Enciclopedia Universale dell'Arte, 3. (1960), pp. 790-792.
- -Monneret de Villard, U., La Chiesa di S. Barbara, (1922), pp. 50.
- Kitzinger.E, Notes on Early Coptic Sculpture, in: Archaeologia, 87, (1938), pp. 181-215, Spe., 212 Pl. 75-76.

*ويمكن الحصدول على أمثلة عديدة من المشغولات الخشبية المميزة مع شرح وافر بالمقارنة عند:

-Ranke, H. Kotische Friedhöfe bei Karåra und der Amontempel Scheschonks, I bei el Hibe, Berlin and Leipzig, (1926), pp. 3-27.

*حول لوحة دخول السيد المسيح إلى أورشليم في المتحف القبطي، راجع:

- -Beckwith, op. cit., (1963), pp. 13 ff, Figs. 41-43.
- -Weitzmann, K., op. cit., (1978), no. 451.
- -Sacopoulo. M, Le Linteau Copte, C. A, a, (1957), pp. 99-115.

ثالثاً: فن الأيقونة:

*حول مفهوم التطور من الأقنعة الجصية إلى البورتريهات إلى الأيقونات، راجع:

- -Bastien, p & C. Metzger, Le Trésor de Beaurains, Wetteren, 1977, pp. 13- ff.
- -Bierbrier, M. L., (ed), Portraits and Masks, Burial Customs in Roman, Egypt, London, (1997), p. 10-17.
- -Doxiadis, E., The Mysterious der Fayum Portraits Faces from Ancient Egypt, London (1995), pp. 13-17, 30-33, 80-5.
- -Mack, J.ed, Masks, The Art of Expession, London, (1994), pp. 10-20.
- -Walker, S. and M. Bierbrier, Ancient Faces, Mummy Portraits from Roman Egypt, British Museum, (1998), pp. 25 ff.
 - عن ارتباط الأيقونة بالطقوس الجنائزية ثم العقائدية من المقبرة إلى الكنيسة، راجع:
- -Hennecke, E., & Schneemelcher, W. Neutestamentliche Apokryphen in deutscher Übersetzung, Tübingen, (1964), pp. 145-147.
- -Worrell, W., The Coptic Manuscripts of The Free Collection, New York, (1923), pp. 370-375.
- -Heijer, J. Miraculous Icons and Their Historical Background, in (Coptic Art and Culture) Cairo, (1990), pp. 89 ff.

- -Crone, p, Islam, Judeo- Christianity and Byzantine Iconoclasm, JSAI. 2, (1980), pp. 59-80.
 - *حول أيقونة (ليكوميدس)، راجع:
- -Langen, L., Icon- Painting in Egypt, in (Coptic Art and Culture) Cairo, (1990), pp. 57-59.
 - *حول الغنوسيين وعلاقتهم بالصور الشخصية من المنظور العقائدي، راجع:
 - -محمد عبد الفتاح السيد، المصريون والمسيحية؛ (الغنوسية)، الفصل الثاني، الإسكندرية (٢٠٠٠).
 - -عن البورتريهات الشخصية ورموزها، راجع:
- -Walker, S. and M. Bierbrier, op. cit., (1998), pp. 3-30.
 - -عن رموز البورتريهات، راجع: السحر والنبوءة والرمزية في الفن القبطي:
 - -عن أيقونة الملاك في المتحف القبطي، راجع:
- -Langen, op. cit., pp. 67-68.
 - -عـن ترمـيم وحفـظ الأيقونات المثبتة بالشمع أو المنفذة بألوان التمبرا على لوحات خشبية، راجع:
- -Uspensky, B., The Semiotics of the Russian Icon, Liesse, (1976), pp. 16 ff.
- -Skálova, Z., Conservation Problems in Egypt, Introductory Report on the Condition and Restoration of Post-Medieval Coptic icons in (Coptic Art and Culture), Cairo, (1990), pp. 73-77.
 - -عـن الأيقونــات المصــرية حتى العصر الإسلامي (الفاطمي والأيوبي والمملوكي)، راجع:
- -Weitzmann, K., The Survival of Mythological Representations in Early Christian and Byzan. Art and Their Impact on Christian Iconography, D. O. P. 14, (1960), pp. 45-68.
- -Weitzmann, K., The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai, The Icons, Vol., I., from The Sixth to The Tenth Century, Princeton, (1976).
- -Weitzmann, K., Ein Vorikonoklastische Ikone des Sinai mit der Darsellung des Chairete, "in Tortoule: Studien zu altchristlichen und byzantinischen Monument, Römische Quartalschrift, 30, Supplement, (1996), pp. 317-325.

- -Weitzmann, K., Icon Painting in Crusder Kingdon, DOP. XX, (1966), pp. 83 ff.
- -Mundel, M., ed., Iconoclasm, Papers give at The 9th Spring Symposium of Byzantine Studies, Univ of Byz. Stud. Birmingham, (1977), pp. 59-74.
- -King. G., Islam, Iconoclasm, and The Declaration of Doctine, BSOAS, 48. (1985), pp. 267-277.
- -Crone, op. cit., (1980), pp. 76-95.
- -Handelink, H., & Langen, L., The icon- Collection of The Coptic Museum in Old- Cairo and The Work of Juhanna.
- -Armani and Ibrahim Al- Nasikh, Two 18th Century Icon- Painters Actes du IVe Congres International d'Etudes Coptes, Louvain-la-Neuve, (1988), pp. 12 ff.
- -Dick, E. Homélie sur la Veneration des Icons, Jounieh, Rome, (1986), pp. 16-22.

رابعاً: الأدوات الكنسية والخدمة اليومية

-عن الأدوات الكناسية القبطية، راجع:

- -Essen, op. cit., (1964), pp. 268 f.
- Volbach, Geschichte des Kunstgewerbes, 5, (1932), pp. 66 ff.
- -Volbach, Frühchristiche Kunst, Die Kunst der Spätantike in Westund Ostram, Munich, (1958), Nr. 255.
- -Volbach, op. cit., (1962), pp. 12-21.
- -Ausstellungskatalog, Early Christian and Byantine Art, Baltimore, (1947), No. 416.
- -Strzygowski, J., Koptische Kunst, (1904), No. 9083, Fig. 29.
- -Ross, M. C., Catalogue of The Byzantine and Early Mediaeval Antiquities in The Dumb. Oaks, Collection, (1962), No. 71, Pl. 45.
- -Painkoff. A. Les deux encensoirs Coptes du Musée du Louvre, B. S. A. C., VII, (1941), pp. 1-7.
- -Strzygowski, J., op. cit., (1904), No. 9188, 9098.
- -Rante, H., op. cit., pp. 20, 45-58.
- -Werner, J. Die Byzantinische Scheibenfibel Von Capua und ihre germanischen Verwandten, Acta Archaeologica, 7. (1936), pp. 59-60.
- -Essen, op. cit., pp. 404-420.

الفصل السادس السحر والنبوءة والرمزية في الفن القبطــــى

أولاً: فن السحر وأصول الرمزية

يحاول الإنسان إزاء عالم موحش مضطهد مخيف يسحقه، الرغبة في محاولات أكيدة سواء كانت واقعية أو خيالية من أجل السيطرة على هذا العالم الشرير المحيط به، وأن يكتسب قدرة تفوق قواء الخاصة، فتجعله سيد مصيره على الأقل بالرغم من أن تلك لقاوى كانبت بأى شكل من الأشكال تساهم في خروج الضغينة والكراهية الكامنة في أعماق نفسه.

و لأن أنماط وأساليب تنفيذ هذه الأفكار قديمة قدم الإنسان ذاته، فإنها قد تطورت بتطوره وخضعت في بعض الفترات إلى ماهية أفكاره حيث حددتها طموحاته وبلورتها المسببات الرئيسية لستلك الشرور المحيطة بسه، وهذا ما يعرف بالفن السحرى Magiketechne .

والممارسة السحرية أصيلة في مصر، حتى أن مصر في سفر الحكمة قد أطلق عليها "أرض الوثنية والسحر"، لتعدد الآلهة والقوى وظاهرة السحر بها، (حكمة ١٥: ٤ - ١٩)، ولعمل حادث النبي موسى وسحرة فرعون أحد الحوادث الشهيرة التي تؤكد أصالة المفهوم السحرى عند المصريين القدماء.

ونقابل فى فصول عديدة من (كتاب الموتى) فى الدولة الوسطى والدولة الحديثة قدراً عظيماً من التعاويذ السحرية التى صيغت أصلاً لصالح الأحياء، ثم وضعت فى المقابر لمنفعة الموتى، فهى صالحة للحياة والموت، ومن هنا ارتبطت بالمستقبل سواء

كان في الدنيا أو الآخرة. وطبقاً للطبيعة البشرية في مصر، فإن الأفعال التي من خلالها يستم الاتصال بهذيان العالمين (المستقبل) في الحياة والموت، يتعين أن يتم من خلال القام المستحرية وحدها، ومن هنا ارتبط الدين بالسحر عند المصريين، وهو ارتباط طبيعي وموروث و لا غني عنه (ربما إلى الآن)، فكل فعل ديني (عند القدماء) هو سحر مسن وجهة نظر المصريين، بل أن اللغة المصرية القديمة لا تحتوى على كلمة مباشرة تعنى (ديانة)، بال أن كلمة (حقا) التي تعنى القوى السحرية هي أقرب الكلمات إلى مفهوم الديانة.

ويذهب فريق من العلماء إلى أن الكتابة المصرية الهيروغليفية بما تحتويها من علامات تصدورية لكانسنات حية أو أشياء مادية، كانت منطوقة ومنطوية على طاقة سحرية كامنة أكثر من أى نوع آخر من أنواع الخطوط، فضلاً عن قوة الكلمة السحرية في حدد ذاتها، فإن الرسوم الفردية للبشر والحيوانات للتي تشكل العلامات الكتابية المكونة لكلمات حكانت تحمل في حدد ذاتها أيضاً وجوداً سحرياً.

فضلاً عن ذلك ققد ارتبطت بعض الآلهة بالممارسة السحرية فالإله تحوت العارف والمستمرس في المعرفة يعكس جوهره كمُطلع على عالم السحر وذو قوة غامضة، فهو سيد السحر (العظيم في السحر)، وهو كذلك مخترع الكتابة وواضع القوانين والناموس الثقليدي التي تتطوى عليه الكتابة المقدسة، فهو هنا يربط ما بين الكيان الديني والعقائدي وكذا المفهوم العام لظاهرة السحر، فالفصل الثلاثون من كتاب الموتى، يُعد نموذجاً آخر للمنطلبات الأخلاقية المنبقة من الكيان الاجتماعي والديني الصالح الخير، فهي محاكمة الميست بالستعاويذ السحرية المديطة بالنفس البشرية تكتب على جعارين القلب Heart الخسلاص من الشرور المحيطة بالنفس البشرية تكتب على جعارين القلب Heart الأخلاقسيات والبحسث عن الخير بواسطة السحر هي ممارسات التزم بها أتباع الفلسفة المغنوسية في مصر خلال القرن الثاني والثالث الميلادي.

هكذا استقر السحر في نفوس المصريين ككيان موروث لا غنى عنه، فقد لعب فن السحر دوراً هاماً في حياتهم، وأصبحت التعاويذ السحرية هي الدواء الشافي لكل أنواع الشرور، واستخدمتها كل طبقات المجتمع بعد أن أصبحت ظاهرة عامة، تنتشر في

فــترات الانتكاسة الدينية والتدهور الواضح فى العقيدة وفى علاقة الدولة بالرعية، وهو السبيل وراء انتشارها في الفترة الرومانية والقبطية في مصر.

لكن أن تكون الممارسات السحرية في عالم ملئ بالخرافات والخزعبلات، وتتفشى فيه الأمية، وتختفى منه بوادر ثقافية علمانية متحررة أمراً جائزاً ومقبولاً، ولكن أن تكون الممارسات السحرية دوراً صريحاً في عالم علمي بحت مثل العالم المصرى تحت الحكيم البيطلمي أو السروماني عالم تميزه مدرسة الإسكندرية العلمية بكل قدراتها النقافية المتاحة بيعد بحق أمراً غريباً، ويتضح لنا أنه لم يكن السحر مقترناً بالقدرة الإيمانيية أو النقافية، ولم يجاورها أو ينافسها في مكانتها، بل أنه كان يجتاز هذا العالم ويخسرج عن نطاقه العلماني، ومن ثم فهي طقوس موروثة في النفس البشرية عبر عصورها المختلفة تبحث دائماً عن مستقبل أو عن استقرار، أو عن وسيلة أسرع لتحديد واستمرارها حالات الأدي والستطلع للحياة الوردية الرخدة، وربما ساهم في تواجدها واستمرارها حالات الأمية وغموض الأدبان واختلاطها التي وجد فيها المصري بحثاً عين مستقبل ديني مقنع، كذلك قلة الوعي الديني والسياسي وكذلك الفكري، كل هذا قد أدى إلى وجود مساحة فارغة في عقول المصريين، شغلها السحر في وجود حاجة ملحة الدي المقدية التخطي أزمات المجتمع السياسية والاقتصادية والدينية، كان هذا وراء انتشار السحر والشعوذة، كظواهر خلاص للنفس البشرية في مصر تحت الحكم النشروماني.

 المجاورة، أيضاً وأصابحت مجموعة أو تعاليم الهيرمينيكا Hermetica (لا يعرف بالضابط هل وضعت في فترة محددة أو هي نتاج فترات متلاحقة) تعاليم سحرية دولية مستحبة ومرغوبة، وكان مصدرها الدائم من كتب الموتى والأبراج والأنفس والأرواح، وهلي كتاب في أصلها قائمة على وصفات وتراكيب سحرية دينية، ولكن سرعان ما انتقلت من الكيان الديني الملتزم في ظل الظروف الاجتماعية غير المواتية، إلى حالات سحر غير شرعية وشعوذة ودجل خرافي".

وهناك مجموعات من العلماء يؤكدون على أن مبادئ السحر المصرى الديني كان مرتبطاً ارتباطاً شهيراً وشديداً بأسطورة إيزيس وأوزوريس وخلاص العالم من الشرور على يد حورس (المخلص الذي يمثل يسوع في الغنوسية)، وإن ما ورد في هذه القصة الأسطورية، كان بمثابة تصريح بممارسة السحر في مصر، ونحن ربما نميل إلى ذلك في ضوء اتجاهين:

الأول: استمرار شهرة الأسطورة الخالدة واستمرار عبادة إيزيس طوال الحقبة الرومانية وحتى القرن الخامس الميلادي.

السثانى: هناك اقتباسات مسيحية أصيلة فى العقيدة المصرية لا زالت تخضع دون شك للأسطورة وقصة الخلاص (وهو ما سوف نشير إليه لاحقاً). من هنا فإن كيان وأسرار العقيدة المسيحية فى أصل المسيح وقبوله الإلهى والمجيء الثانى (المخلص) وضرورة وجسوده علسى الأرض، كلها أمور سرية، تم تفسيرها فى ضوء أسطورة إيزيس وأوزوريس وابنهم حورس، بنفس الكيان الخفى للأسطورة، مما يؤكد استمرارها وتطابق التعاليم فيما بعد.

ننتقل الآن إلى رؤية جديدة حول تأثير انتشار ظاهرة التعاويذ والطلاسم السحرية كرموز مصرية في كافة بلدان البحر المتوسط، وارتباطها الشديد بمقدرة المصربين على تسخير أو _ كما يطلقون عليها _ عبادة الشياطين والتعامل معهم.

إن انتقال السحر في العقيدة المصرية إلى العقيدة المسيحية في مصر، جاء مرتبطاً بالتصدى لسلارواح الشريرة الشيطانية، فإن الأقباط في مصر لم يستغنوا عن السحر مطلقاً، بل استخدموه على الرغم من كونه يتنافى مع مبادئ الدين المسيحى الحق، ولكنه كسان يتوافق مع الأسرار والغموض المحيط بالعقيدة المسيحية وشكلها الذي انتشر في

مصر عن طريق الغنوسية خلال القرنين الأول والثانى الميلادى، فالمصادر المسيحية تحدث عن ظهور أعمال السحر والشعوذة والدجل مقترنة بالتعاليم المسيحية ليس فى مصر فحسب بل على مستوى الإمبر اطورية. وكان مصدرها الأساسى بعض اليهود ومن تعلموا الحكمة فى مصر أو فى الإسكندرية، فأريانوس وترتليانوس وهيبوليتوس: هـولاء المؤرخين اللاهوتيين الغربيين قد ربطوا بين انتشار تلك التعاليم آذذاك وظهور الهـرطقة الغنوسية وغيرها من الهرطقات، بل أن إريانوس اعتبر أن ممارسة السحر والشـعوذة أمور لا أخلاقية تتم عن هرطقة ضد التعاليم المسيحية. ربما كان ذلك فكر غربى رافض لطبيعة الحياة الشرقية، وربما كان هذا أيضاً رؤية شخصية لأريانوس غـربى رافض لطبيعة التياة الشرقية، وربما كان هذا أيضاً رؤية شخصية لأريانوس خـد، الـروية لاقـت قبولاً عالمياً فى روما وآسيا الصغرى وفلسطين وسوريا وشمال أفريقيا، وقد سار أتباع أريانوس (ترتايانوس وهيبوليتوس وابيفانس) على نهجه دون أن يبالوا بأهمية تلك التعاليم، مما أدى إلى تكوين نظرة عدائية ضدها ظلت مستمرة لفترات طوبلة.

من هنا، نجد أن هناك علاقة واضحة بين ممارسة الطقوس والتعاليم السحرية وبين ظهرور ودخول وانتشار المسيحية في مصر، بل يمكن أن نعتبرها نمو وثني (عادات وتقاليد) داخل الكيان المسيحي، هذا النمو الداخلي، كان له أهمية لقبول المصربين المسيحية، بل أنه أيضاً ساهم بشكل كبير في فكر العقيدة المسيحية المصرية فيما بعد، ونقتصر هنا على تحديد تأثيره على الإنسان المصرى القبطى البسيط الذي بدأت تختلط عليه الأمور، فهو يعتنق المسيحية في صورتها الوثنية في مواجهة الأرواح الشيطانية بمستل العادات الوثنية. بهذا التكوين النفسى المضطرب الذي استمر وتزايد وتطور عبر القرون الثاني والرابع الميلادي، ابتكر دون قصد مجتمع سطحي متفتح لاستيعاب أفكار عديدة طالما اقترنت بقوى ما وراء الطبيعة التي يأمل أن تحقق له الخلاص.

هكذا تصدرت المعتقدات الغيبية (والتى لا يمكن أن نعتبرها شيئاً عادياً أبداً) مكانة رائدة في المجتمع، فهي ليست قاصرة في تدارك أمور الحياة اليومية مثل الروى والأحلام فقط، بل لعبت دوراً أكثر خطورة في سلوك المسيحيين المصريين آنذاك، فقد

التصقت بها الفكر الشيطاني وأرواحه بتشكيل أساليب وأنماط خاصة في حياة المصريين أسذاك، وهناك برديات ونقوش عديدة يمكن أن نستخلص منها عبارات دالة على ذلك، فيلن شجار يحدث بين مجموعة من الأصدقاء يمكن إرجاعه إلى روح شيطانية كارهة للخير، أو أسباب طلاق في وثيقة انفصال بين زوجين كان سببها روح شريرة هاجمتهما دون أن يـتوقعا، أو أن شـجاراً بيـن الرهبان يتطور إلى جدل بلغة الدين، فيصفون زملائهم، قاتلين أن روح شريرة لبستك. ويمكننا ملاحظة ذلك في المجموعة الكبيرة من الخطابات المتبادلة بين الرهبان، فإنهم يقدمون تحية خاصة للملائكة وبصفة خاصة الملاك الحارس (دون أن يذكروا له اسم). وقد فسر Crum ذلك على أنه سلوك طبيعي ومعستاد فسي تأمين النفس من الأرواح الشريرة بهذا الملاك الحارس، ثم غدا بعد ذلك نوعاً مسن التعبير عن التحية والتكريم، ونحن نؤكد ذلك في ضوء حياة الرهبة التي تسرجع جذورها إلى خلاص النفس البشرية من كافة الأرواح الشريرة المحيطة بها، بل أن المعلميسن الغنوسسيين، قد عمقوا هذا المفهوم عندهم (الرهبان) فإن اعتبار المادة شسهواته، مما زاد من الحاجة للتقشف والزهد، ومن هنا أصبحت العلاقة الإنسانية في شسهواته، مما زاد من الحاجة للتقشف والزهد، ومن هنا أصبحت العلاقة الإنسانية في المجتمع آنذاك كارهة لكل ما هو يمت بصلة للشر أو الأرواح الشيطانية.

أيضاً هذه الروية العامة، تنطبق بصورة كبيرة في الأدب والفن القبطى المبكر، وإن كانست فسى الأدب واضحة، فقد اعتقد المواطن المسيحي أن الأدب والفن بينهما المتسع الحقيقي لتحديد خواص لتلك الظواهر، بل حاولوا أن يجدوا لها مبرراً وجذوراً عسند القدماء أو عند المسيح (الكائن الإلهى حسب الفلسفة الغنوسية) حتى يحققوا لها رواجاً مقنعاً لديهم، فمثلاً اتخذت العين الشريرة Evel Eye مصدراً أساسياً في الأدب القبطي، بل أصبحت سمة أساسية في الحياة اليومية. هذا الرمز (الشرير) كان في نفس الوقت وسليلة للحماية من الأرواح الشريرة، ولكن هناك جذور لهذا الرمز المسيحي الشسرير، فيذهب الأقباط إلى أن مصدره مرتبط برحلة المسيح وتلاميذه إلى بحيرة طبرية، وأن العيسن الشريرة قد ظهرت على شاطئ البحيرة على هيئة امرأة عجوز مئيرة للرعب بتعث من فمها ألسنة طويلة من اللهب، ولها أنياب ومخالب مثل الأسد وعينان من الذهب المشع. وهذا الشق الخيالي الذي ظهر في الأدب القبطي نستمد جذور

لمه من أسطورة حورس وست، وقصة عين حورس التي انتزعها ست، وأجرى عليها طقوس سحرية لينقض بها على حورس فكيف أصبحت عين هورس هذه علامة ورمز وقسائي من الشر، تلك الرؤية تظهر كثيراً في الفن القبطي، ففنان دير القديس أبوللو بباويط يرمز في القلاية (١٧) إلى الروح الشريرة بصورة المرأة الشيطانية (الباسادريا) Alabasadria، وهممي تمثل هذا الزوح الشيطانية التي تجسدت في صورة امرأة تقتل الأطفال حديثي الولادة، والمنظر يصور القديس سيسينيوس Sisinnios وهو يمتطى جواده ليطعن فيها الحربة، والمنظر بالكامل يتأثر بانتصار حورس (الخير) على ست (الشرر)، كما أننا نجد في قصة الباسادريا حقيقة شعبية، حيث عرفت بتعويذة البيرزليا (Aberzelia) وهي تعويذة قبطية سحرية جاءت (ربما من الحبشة أو النوبة) من أجل حمايــة الأم ومولودهــا أثناء الحمل. هكذا كان يعبر عن الروح الشريرة والسحر في الحمياة اليومسية، والأكثر من ذلك، فإن السحر كان يستخدم للحصول على الشفاء من خسلال التوسسل إلى الأرواح الشريرة وعبادتها، وهناك مثال يرتبط بالسحر مسجل في الكيناب المقدس (العهد القديم) مما أعطاه الشكل الديني، ففي أخبار (سفر الملوك، الأصحاح ٢١) وفي قصمة الملك الوثني (منس) صور لنا الوالدين في مصر الذين كانوا يستخدمون العين الشريرة لحماية أطفالهم، وذلك بأن يضعوا أطفالهم في ماء مقروء عليه سحر، ويصاحب ذلك تحطيم أواني فخارية مملوءة بالزيت، ثم يربط حول أعناق ورؤوس الأطف ال تعاويذ وأحجبة. وهذه الأمور قد استقرت كإحدى المعتقدات اللازمة لحماية الأطف ال في مصر قبل قدوم المسيحية، وتقبلها المسيحيون عن طيب خاطر، فسنجدهم يعملون بهاء ففي تحذير غاضب لأحد القديسين "بأن ملائكة الرب سوف يغضبون إذا ما شاهدوكم وأنتم تفعلون ذلك الأمر الذي يؤدي إلى قتل أطفالكم، لذلك فبدلاً من أن تقدمونهم للسحرة، أنوا بهم إلى الكنيسة، فإن أقدار ورفات القديسين الشهداء المباركين لديها من القدرة على شفائهم وحمايتهم من الأرواح الشريرة".

من هنا نجد أن انتقال صفات السحرة لتجد مكاناً آخر عند القديسين والشهداء داخل الكنائس نفسها، يؤكد أنها لا تزال مستمرة وإن الاستمرار سوف يكون مقروناً بالطقوس الكنسية فيما بعد، كما أن الاعتقاد في قوى ما وراء الطبيعة ومفهوم السحر طلل سارى المفعول عند المصريين ولم يُنفذ داخل مصر بل اعتبر إرث شعبي معتاد،

والـنقد الوحيد جاء من الغرب، أما النقد الذي جاء من الداخل فيما بعد فقد كان خاصاً فقط بالأساليب المستخدمة لا بالفكرة الأساسية.

وكانت الأفكار الشيطانية مصدراً مزعجاً للاهوتيين المسيحيين المبكرين وكذلك للرهبان، بل أنها اتخذت موقعاً في القلسفة الغنوسية، فنجد فالينتينيوس السكندرى الغنوسي، يحدد وجهة نظره تجاه تلك الأفكار الشيطانية في القرن الثاني الميلادي في قوله "إن قلوبنا مثل الخان، تزعجه وتلوثه كافة أنواع الأرواح الشريرة، التي تنتهك برغباتها غير اللائقة، ولكن الرب الذي خاطبنا من خلال (الإله) هو فقط الذي باستطاعته تطهير قلوبنا، لأنه حينما يزور القلب، فإن ذلك بطهره ويقدسه ويملاه بالنور.

تلك السرؤية الفلسفية الدينية، جاءت لتحد من الممارسات السحرية، وهى رؤية مضادة، لكل من اتهم الغنوسية بالأعمال السحرية، فهى محاولة لإبعاد مفهوم (القدر) الوثنى والذى جعل المصريون يستسلمون له ويطيعوه فى ممارسة سحرية، والحل عنده يمسئل نوعاً من (الفداء) فى صورة الإيمان بالرب والمعرفة التى توصله إليه، فعندما يأتى ويجده ويعرفه ويدخل قلبه، يحرره من تلك الأفكار وينقيه تماماً...

نفسس المفهوم ولكن بروية أخرى تبناها القديس شنودة في رسالته (لوبينوس وكوسورواس) Lobinos and Chossoroas ، وذلك في قوله " أن الشيطان ليس بمقدوره جعل الإنسان يرتكب الخطيئة، فالإنسان هو الذي يلجا إلى الشيطان يطلب مساعدته". أيضا في موعظة له بعنوان (الصراع ضد الشيطان) نجده يمزج صراع الفرد المسيحي داخل الصراع الكوني المتداخل في الحياة العامة، وإن هذا الصراع أساساً مبنى على فريقين: الأول يضم المسيح وأبطاله المؤمنين، والفريق الثاني: يضم الشيطان والشياطين، والمسيح فيه مع القديسين والشهداء، فرسان تخطوا بإيمانهم وفوق خيولهم وانتصروا على القوى الشيطانية انتصاراً ساحقاً (لها دلائل كثيرة في الفن) وهم متوجين بأكاليل النصر، وهي رؤية أدبية قبطية مصرية خالصة خلال القرن الخامس الميلادي.

من خلال منا سبق كله، نجد أن الأهمية الأساسية حول استخدام السحر والممارسات الخرافية الخاصة في المجتمع المصرى في العصر الروماني والمسيحي

المسبكر تكشف لذا عن قرب، إن الانشقاق والجهل فى المجتمع يمكنه فى لحظات معينة تسودها أزمات عنيفة، أن يتقمصه أراوح شريرة (خزعبلات) تسرى فى وجدانه حتى تصبح جزءاً أساسياً من حياته الخاصة، ثابتة تؤثر فى كافة مجالات حياته، فعلى الرغم مسن جذور السحر عند المصريين القدماء، إلا أنه سومن خلال ما سبق سفى الفترة مسن القرن الثانى وحتى القرن الرابع يصبح من ضمن المتغيرات الفكرية والدينية فى المجتمع المصرى.

ثانياً: النبوءة

يقترن مفهوم الفن السحرى تقريباً مع مفهوم النبوءة، فإذا كان السحر يتطلب استدعاء القوى الخفية، فإن النبوءة تعتقد في وجودها وتستخدمها، بينما يتفقا معاً في الهدف المشترك وهو الخلاص، وهذه الفكرة مرتبطة أيضاً بالمعرفة والبحث عن الحقائق سواء كانت مادية أو معنوية.

فالنبوءة والعرافة طقس دينى مصرى قديم، فهو يمثل فى العقيدة محور اهتمام الآلها المفترض فى شئون البشر، بل هى صلة سلوكية تحددها علاقة الإله بالإنسان بصفة خاصة ومباشرة، وذلك من خلال نصائح وإطلاع الآلهة فى الغيب والمعرفة، وهى تتم من خلال تمثال الإله الذى كانت توجه إليه الأسئلة للاستشارة أو النبوءة، وقد أثبت المؤرخون أنها أساليب مصرية قديمة قدم الدين نفسه، وأنها تطورت من أدعية مقدسة إلى معتقد شعبى ملزم للأهالى خلال الاحتفالات السنوية للآلهة، فالنبوءة أو العسور الفرعونى.

نلاحظ أن صفة النبوءة أو العرافة كانت خاصة لكافة طبقات المجتمع المصرى أن الله المسلم المصرى أن الملك وحتى أصغر الرعايا، والأمثلة على ذلك عديدة، فتلك المشورات والنصائح والنبوءات التى يتقدم بها الملك للآلبة حتى أننا نجد في بعض المعابد قطع حجرية مخصصة لإلقاء الملك لطلبه واستشارته يطلق عليها اسم (موقف الملك) في معبد الأقصر والكرنك حدلم تقتصر على القضايا السياسية أو الحروب أو الآزمات

العامة (كالمجاعة أو الزلازل أو فيضان النيلإلخ) بل امتدت إلى قضايا اجتماعية ومبادئ خاصة فضولية لمعرفة المستقبل أو الرغبة في السلوك أو التصرف في أمر ما يستطابق مسع مشيئة الإله. ففي العصر الفرعوني كانت الأسئلة إما أن تقال شفاهة أو محررة على قطع من الشقف أو أوراق البردي في صيغتين إحداهما بالإيجاب والأخرى بالنفي، وعلى الإله الإشارة إلى إحدى الصيغتين.

ولعمل أهمسية النبوءة في العصرين البطلمي والروماني واضحة لنا أكثر من ذي قبل، فإن كان الهدف في العصر الفرعوني قد تحول إلى معتقد شعبي عادى، فإنه في ظــل الــبطالمة والرومان قد اتخذ شكلاً أكثر تديناً. فبعد أن خطا الإسكندر بأكبر حملة دعائية لأصول النبوءة المصرية، وبصفة خاصة الإله أمون في سيوة (على الرغم من كونها معروفة عالمياً من قبل) أصبحت سمة عامة للآلهة المصرية تحقق رغبات الشموب والجنسيات المختلفة سواء كانوا يونانيين أو رومان أو يبود، فقد ساهم هؤلاء فسى ترسميخ مبدأ النبوءة كمظهر ديني أساسي، واحتل الإله سرابيس مركزاً هاماً في مديسنة الإسكندرية كمحقق وواهب النبوءة خلال العصر الروماني، واعتقد أهالي الإسكندرية في أهمية نبوءته ومكانته العظيمة بين ساتر أرباب الأرض، ولم يكن سرابيس قادراً على النبوءة والعرافة فقط، بل امتدت شهرته إلى تفسير الأحلام، وكان اقترانه في العقلية المصرية بالإله أوزوريس والإلهة إيزيس مؤثراً في سمو مكانته في عالم المعرفة والحكمة والسحر والنبوءة، كما كان إقترانه في عقلية اليونانيين والرومان بزيوس وهيليوس إله الشمس وهيوز إله العالم السفلي، قد أعطاه مكانة خاصة لديهم في اتحماد الصفات الإلهية التي تحدد مقدرته الفعلية على التنبوء والسحر والمعرفة، وكان من أجل إتمام ذلك أن يتواجد فريق على كفاءة عالية من الكهنة المدربين الموثوق في قدراتهم حتى يحققوا أكبر شهرة للإله مما يزيد من شعبيته بين شعوب الإمبراطورية.

وفى الحقيقة، أن مفهوم النبوءة فى القرون الثلاثة بعد الميلاد، قد اتخذ سبيلاً آخر بسبب تدهور سبل الحياة فى كافة المجالات الاقتصادية والاجتماعية والدينية، ويبدو أن غيباب القدرة الإلهية على مواجهة وحل هذا التطور، قد أثر بصورة مباشرة على حياة التدين عدد المصريين، وقد ساهم فى ذلك أسلوب الاحتلال الرومانى، فقد اعتبر المصريون مظاهر الاحتقال الإلهى شيئاً من النفاق السياسى ومظاهر دنيوية بحثة

تفرضها عليهم سياسة الرومان الخاصة، ومن هنا أصبحت الاحتفالات الدينية درباً من السلية والاحتفالات اللأخلاقية، وأصبحت لا تشكل لهم أهمية في مخاطبة أرواحهم أو وجدانهم أو حياتهم المستقبلية.

وقد أدى هذا الوضع إلى الاتجاه نحو الخرافات القديمة واقترنت النبوءة بالسحر، وتحسول مركز الاهتمام بالشئون الدينية والروحية من حياة المعبد إلى حياة الأشخاص العارفة بستك الأمسور، هذا الأسلوب الفردى، أصبح من خلاله المصرى يبحث عن معسرفة طالعه، مستقبله وخلاصه، وأوكلوا ذلك لفئة ممن يملكون المعرفة بأمور علمية خاصسة، تصدرهم العارفين بعلوم الفلك والاجتماع والأسرار والكهنوت والسحر، وكان يستوفر لديهم قدرة علمى معرفة الخطيئة والتأثير المقنع للسائل حتى يتحقق نجاحه وشهرته.

هكذا تدلنا عشرات البرديات الخاصة التي ترجع إلى القرون الثلاثة الأولى من الحكم السروماني، وقد نلاحظ أن موضوعات البرديات قد تدرجت ربما تحت التأثير الاجستماعي والسياسسي، فسي البداية اقتصرت على الشفاء من الأمراض، ثم تحولت بصورة تدريجية لمناقشة كافة الأمور الاجتماعية العامة الأخرى، مثل الزواج والإنجاب، وقضاء الحاجات في البيع والشراء وخلافه، ونلاحظ من تلك البرديات أن هناك أمور غير مستقرة اجتماعياً، وأن عدم الاستقرار الاجتماعي قد صاحبه عدم الشعور بالأمان على المستقبل، وبالتالي كانت الأسئلة الموجهة تعكس مظهراً اجتماعياً خاصاً بحياة المصريين تحت الحكم الروماني. ولعل إحدى البرديات التي عثر عليها في مدينة أوكسيرينخوس كانب تحتوى على أكثر من تسعين سؤال ورغبة محددة في صبياغة رقمية، من أجل تسهيل عملية اختيار نوعية النبوءة على الأهالي، ومن بين ما تتضمنه تلك البردية، أسئلة عديدة تخص الحياة الشخصية، مثل (هل سوف تصادر اموالي وممتلكاتي؟، هل سوف أبيع أرضى أو عبيدى؟ هل سوف اصبح يوماً طريداً؟، هل سوف أحصل على علاوة أو مكافأة؟، هل سوف أطلق زوجتي؟، هل سوف أخضع لضر انب باهظة و هكذا). ويبدو أنه كان أمراً شائعاً في تلك المدينة، أو ربما كانت هذه الاستشارة تصدر مباشرة من المعبد نفسه أو على أيدى الكهنة في احتفالات معينة. على أبة حال فإن هذه البردية تؤكد لنا ارتباط النبوءة ككيان عقائدي بالظروف الصعبة التي يمسر بهسا المصسريون، ولا سسيما في ارتفاع نسبة الضرائب والأسلوب الاستغزازي المستعامل بسه، ممسا أدى إلسي رغبتهم في مشاركة الآلهة أو الاطلاع على مستقبلهم والمخلاص من هذه الغمة، ففي أسئلتهم تعبيراً عن ذلك (هل سأهرب؟ - هل سأعفى من الضرائب) وهي صياغة بها الكثير من التوسل والرغبة الكامنة في الخلاص.

فى الواقع أن النبوءة والسحر ظلا درباً من التراث الشرقى استمال له الغرب على السرغم مسن رفضهم له، ولكن أمام براعة المصريين واليهود فى هذه العلوم، مال إليه الغسرب على أعلى مستوى، وربما كان حادث الإمبراطور فاليريانوس وخضوعه التام الشخصية مكريانوس الكاهن المصرى الساحر والأعمال الشعوذة والدجل الإلهى، لدليل على شيوع تلك الفكرة عند الأباطرة الرومان. أيضاً استمال لها الإمبراطور كراكالا ودقلديانوس وجوليان وبصفة خاصة نبوءات الإله سيرابيس، وقد أدى هذا إلى أن تكون لنبوءة والسحر مكانة خاصة فى الحكم الرومانى.

مع ظهور المسيحية والتصاقها الدائم في الفكر الغنوسي بالسرية والغموض، أعتبرت النبوءة جزءاً هاماً من عقائدهم المقدسة، فبحثهم الدائم عن أصل المسيح في الستوراة والأسفار والسيهودية، أدى إلى خسروج ما يسمى بأدب النبوءات الخاصة بالمسيحيين، بل أن إنجيل متى ولوقا يعتمدا تماماً على تلك النبوءات التى اتخذت مظهرا دينياً خاص بكينونة المسيح الإلهية، وصارت بعد ذلك جزءاً من التعاليم الرهبانية واللاهوتية، وبالتالى كان استمرار النبوءة عند المسيحيين المصريين ليس كتراث قومى فقصط، بل لأنه مواكباً للتطور الديني الحادث في العقيدة المسيحية. وليس غريباً أن نجد أسماء القديسين والمسيح والعذراء مكتوبة بدلاً من الآلهة على البرديات التي عثر عليها أوكسيرينخوس، فعلسي سبيل المثال لدينا من القرن الرابع بردية مسيحية من أوكسيرينخوس تقول "ابتعدى يا روح الكراهية، فإن المسيح يريد هذا، ابن الله والروح أوكسيرينخوس تقول "ابتعدى يا روح الكراهية، فإن المسيح يريد هذا، ابن الله والروح التي اسمها (أنستاسيا أوفيميا) المجردة، في البدء كانت الكلمة مع الله، والكلمة هي الله، كمل شعئ، وفقاً لرغبته ولا يتم شئ بدونه، أيها السيد المسيح ابن وكلمه الرب، يا شفي المسريض ويسا مداوى العلامات انظر إلى (جوانتا) ... أبعد عنها واجعله بعيداً بعيداً، المحمى وجميع الأمراض والقشعريرة وحمى الربيع وكل الشرور، وادعو لها من خلال الحمى وجميع الأمراض والقشعريرة وحمى الربيع وكل الشرور، وادعو لها من خلال

749

سيدتنا أم الإله، والقديس يوحنا والرسل، والقديس فكتور وكل القديسين" نلاحظ أن صحاحب الطلحب همنا قد خلط في صورة عجيبة نصوصاً من إنجيل يوحنا وبطريقة عشهوائية غير متناسقة مع طلبة الأساسي وهو شفاء المدعوة جوانتا، وهو الأمر الذي يدعونما إلى اعتبارها نبوءة مع رؤية سحرية مسيحية خاصة، وذلك بناءاً على تحديد للمقاطع وارتمباطها معماً وأسلوب الصياغة لبعض العبارات مثل "ابتعدى يا روح الكراهية - المسيح يريد هذا - انظر إلى جوانتا - واجعله بعيداً بعيداً بميداً...) هذا الأسلوب يستخدم حالياً فيما يطلق عليه (الترقية أو إبعاد الروح الشريرة) فقد كان درباً من دروب السحر والنبوءة الشافية آنذاك.

هكذا وجدت النبوءة والسحر عالمها في المسيحية، وتجدر بنا الإشارة هنا إلى تعميم هذه العقائد ليس على المستوى الشخصى للأفراد، بل أن وجود أدب الشهداء الوثنيين كأدب نبوءة خاص، وكذلك من قبله نبوءة الفخار (صانع الفخار) ضد الإغريق والستى تشمير السي خليط من الأساطير المصرية تعتمد على النسب المصرى وتحقق الانستماء لصانع الخلق (خنوم) ومزجها مع روح العصر والانتماء والبحث عن الذات، كان لهما من التأثير القوى على ازدهار ما يسمى بأدب النبوءات، والذي يبحث بصورة دائمية عن الأفكر الصالحة في المجتمع، وانتقاد الشريرة منها في ضوء ظروف وملابسات العصر. كل ذلك في صياغة مستترة مغلفة بطابع أدبي شيق هدفه الأساسي هو الخلاص، خلاص النفس البشرية من الشرور وخلاص المجتمع من الظلم، والبحث عن مخلص وطنى وعن عدالة اجتماعية صالحة، هذا هو الأمر الذي وجد قبولاً راسخاً عند المصريين المسيحيين، بل يمكن أن تؤكد أن النبوءة والسحر من ضمن الأسس التي قاميت عليها المسيحية في مصر، والتي ارتبطت بمبدأ الخلاص، الذي نفذته العقيدة الغنوسية وطبقته ظاهرة الرهبنة في مصر، فهما كيان حقيقي للعقيدة الدينية من القرن الثاني وحتى الرابع الميلادي. وليس أدل على ذلك من تلك الافتتاحية التي تلزم الراهب قسر اءتها فسى أول يوم ينخرط في سلك الرهبنة، وهي نص مأخوذ من رسالة القديس بولس إلى أهالي أفسوس (٦، ١٠-١٧) تقول "أخيراً يا أخوتي نقوا في الرب وفي شدة قوته، ألبسوا سلاح الله الكامل لكي تقدروا أن تثبتوا ضد مكايد إبليس، فإن مصارعتنا ليست مسع دم ولحم، بل مع الرؤساء، مع السلاطين، مع ولاة العالم، على ظلمة هذا الدهر، مع أجناد الشر الروحية في السماويات. من أجل ذلك احملوا سلاح الله الكامل لكسي تقدروا أن تقاوموا في اليوم الشرير، وبعد أن تتمموا كل شئ أن تثبتوا. فاثبتوا ممنطقين أحقاءكم بالحق، ولابسين درع البر، وحاذين أرجلكم باستعداد إنجيل السلام، حاملين فوق الكل ترس الإيمان، الذي به تقدرون أن تطفئوا جميع السهام الشريرة الملتهبة. وخذوا خوذة الخلاص وسيف الروح الذي هو كلمة الله".

ثالثاً: الرمزية في الفن القبطي

الرمسز في اللغة يعنى الإيماء أو العلامة، أو هو شكل من أشكال التعبير اللفظى وغسير اللفظسى، والذى من خلاله يستطيع العقل البشرى أن يتقبله ويستخدمه من أجل إخفساء معساني محسدة، أو استخلاص مفاهيم قد يصعب شرحها، فهو في النهاية أحد وسسائل الفهسم والتعبسير معساً، ويبدو أن الرمز ارتبط مع الإنسان للتعبير عن العالم السروحاني اللامحسدود، وهسى محاولة للربط بين تلك العوالم الكونية والعالم الإنساني المحسيط بسه. وقد عرف بعض المفكرين الرمزية بأنها فن التفكير من خلال الصور والأشياء المستخدمة كرموز مادية أو معنوية، وإن كانت الصور قد تصبح رمزاً عندما يكسون معناها خفاً وليس ظاهراً، أو بعيداً عن تناول أو إدراك العقل البشرى، قد يكون الرمسز حدثاً تاريخياً مثل حادث عبور البحر لقوم إسرائيل فقد يعنى لديهم الخلاص من ظلسم فسرعون، وقد يكون حدثاً بشرياً أو إلهياً، مثل ذبيحة إسحاق وأضحيته وصارت رمسزاً للغداء والتضحية والخلاص الإلهي. وهكذا استخلص الرمز في العهد القديم، فقد كان قاسماً مشتركاً في العصور القديمة مع التطور الديني وما واكبه من طقوس سحرية كان قاسماً مشتركاً في العصور القديمة مع التطور الديني وما واكبه من طقوس سحرية ولنوءات وقائمة طويلة من الغموض والأسرار.

ويعتبر مفهوم الرمزية في الفن القبطي من أهم الأركان والعناصر الأساسية في تلك الحركة الفنية، بل هو المفتاح الأول والبرهان الحقيقي لتلك الحركة في أنها نابعة من موروث ثقافي محلى الطابع، فقد ظلت الرموز المسيحية في الفن القبطى منذ تلك الفترة إلى الآن معبرة عن ثقافة المجتمع المصرى بصورة ثابئة.

ولم تكن العقيدة المسيحية صاحبة فكر رمزى فى مضمونها الأصنى الذى نادى به الرسل والتلامية ولم يكن للعقيدة المبكرة أى تكوين أو طموح لإيجاد رموز من أجل التعبير بها عن مضمون العقيدة، ومن هنا يطرح السؤال التالى نفسه، من أين جاءت كافة الرموز التى ارتبطت بالمسيحية عبر تاريخها وحتى الآن مع العلم بأن هناك رموز فقدت أهمينها واختفت، بينما ظلت رموز أخرى محافظة على شكلها وخصائصها المعتادة.

وللإجابة على هذا التساول لابد من استرجاع المتغيرات التاريخية التي ساهمت في إيجاد تلك الرموز في الفن المسيحي المبكر، ويمكن القول بأن الغنوسية والموروث الحضارى (المصرى والهللينستي) آذاك، قد ساهموا في ترسيخ مفهوم الرمزية في الفن القسطى، فالغنوسية على سبيل المثال في مصر، قد حددت كافة الرموز التي ارتبطت بالمسيحية عبر عصورها المختلفة، وأن مصطلح الرموز الغنوسية قد يبدو جديداً هذا، ولكنه معسبراً عن وظيفة الرمز الديني في النصوص الغنوسية التي عالجت المقومات الدينية الغامضة برموز مألوفة عند المواطن المصرى، وبالتالي التصقت مع مراحل تطور العقيدة وأصبحت ملازمة لها ومعبرة عنها في أغلب الأحيان، وربما جاء ذلك إما مسن أجل التخفي عن الموقف السياسي العدائي الروماني، أو من أجل إيجاد رمز متفق عليه ضسمن جماعة معيسنة ومن أجل وسائل تعبير بينهم معروفة ومتبادلة فشاعت عليه ضسمن جماعة معيسنة ومن أجل وسائل تعبير بينهم معروفة ومتبادلة فشاعت السرموز، أو مسن أجل إيجاد وسيلة سهلة وسريعة لتحديد ماهية العقيدة تحت ظل الاضطهاد وهو الغرض الذي سمح للرموز الوثنية أن تعبر عن مضمون العقيدة الجديدة آذاك و تشترك معها عبر التاريخ.

من هذا المنطلق نجد أن ضرورة استخدام الرمز من أجل تفادى الغموض والسرية الواضحة في العقيدة الجديدة كان يقربها من المحلية المصرية، إما من خلال الأعمال السحرية أو الشكل الرمزى الذى ينسج حول مفاهيم غامضة وسرية الطابع فتحول الرمسز بعد فترة إلى كينونة خلاص أو شكل أسطورى له معانى وأهداف ويستخدم بعد ذلك في الأعمال والممارسات السحرية والنبوءات، ودائماً ما كان الرمز مثل السحر يبحث في المستقبل أو في الغيبيات، فعلى الرغم من كونه حدثاً قديماً أو رمزاً قديماً أو معروفة ماهيته، إلا أنه يتحول في الناحية الدينية والطقسية إلى عناصر

الوقوف على الغيبيات والبحث في مستقبل الأفراد. وبالتالي فإن المفهوم الرمزى هذا لم يكن جديداً على المصريين فهم من عشاق تلك النوعية من الممارسة الدينية، ولا سبما في الطقوس الجنائزية التي تحتوى على العديد من الرموز التي اختيرت بعناية من أجل التعبير عن عنصر من عناصر مقومات الدين الجديد.

من المعروف أن عمليات الدفن عند المصريين في العصر الروماني (الطبقة الشعبية) كانت في مقابر كبيرة جماعية مثل المقبرة التي عثر عليها في بانوبوليس، وقد كانوا يزودون المومياوات ببطاقات من الخشب يدونون عليها أسمائهم باللغتين اليونانية والديموطيقية. والعبارة الشهيرة التي عثر عليها بكثرة في تلك المقابر هي أن الميت هذا سوف بعميش للأبد مع أوزوريس سوخاريس"، وهي عبارة دينية تتضمن الإله أوزوريــس إله العالم الآخر، والسفينة التي تنقل الأرواح المؤمنة إلى العالم الآخر في رحلتها الخالدة عبر السفينة سوخاريس، تلك السفينة أصبحت رمزاً مقدساً في بعض شواهد قبور كوم أبوبللو فهي تحمل المتوفين المؤمنين. نفس السفينة اعتبرت فيما بعد رمــزاً للكنيسة التي تحمى المؤمنين من شرور الضلالة والاضطهاد، ولكنَّ الذي يهمنا ا في تلك البطاقات ما عثر عليه في تابوت محفوظ حالياً في متحف برلين، لمتوفى يدعى أبوللونيوس ابن بانسيس Apollonius Patsés وقد زينت اللوحة بالطغرا 🚅 وهي إحدى الرموز المسيحية، فعلى الرغم من اتفاق العلماء على وثنية التابوت، إلا أن فريق آخــر اتجه إلى تأريخ التابوت بالقرن الرابع أي بعد فترة قنسطنطين، وقد ذهبوا وراء ذلك إلى أن هذا الرمز لم يكن معروفاً قبل عهد قنسطنطين، ولكن "جايت" المكتشف الفرنسسي الذي أجرى حفائر في مدينة أنتينوي رفض هذا التفسير، وذهب إلى أدلة من القرن الثالث في مقابر أنتينوى تحمل هذه العلامة (سوف نتحدث عنها بالتفصيل)، بينما يؤكد ذلمك "Schmidt" الذي أشار إلى المدلول الغنوسي وراء استخدام الرمزية في الفن المسيحي المبكر، وقال أنه حتى الآن لا تزال هناك صعوبة في تحديد اتجاه الرمز المستخدم بين الفكر الغنوسي والفكر المسيحي الحقيقي، ويبدو ذلك حقيقياً لأن غموض بعسض السرموز أحسياناً، قسد يفوق مسألة تحديد الاتجاه، فالرمز لله الذي من المفترض أنسه يعتنى (كن في سلام) χαιρε ρει (شكل ٢٦٨) قد يتفق مع معلول الروحانيات المعروفة في الفكر الغنوسي، والتي استمدتها من الموروث الجنائزي المصرى القديم، وهذا الاتجاه تؤكده الدلائل الأثرية التي عثر عليها في مقابر أنتينوى. دليل آخير محفوظ بالمتحف البريطاني بضم مجموعة من النقوش الدينية الجنائزية، السنقوش مؤرخة على الترتيب لعصور الأباطرة تراجان ومكريانوس، كوتيوس حوالي ٢٦٠م. وعلي السرغم من أن تلك البطاقات غير معلومة المصدر، إلا أن هناك أمثلة مشابهة لها عشر عليها في مدن أخميم وبانوبوليس ومؤرخة أيضاً بالقرن الثالث الميلادي، ومحفوظة حالياً في متحف برلين، تلك النقوش جميعاً تصور علامة الميلادي، وظهورها في مجتمع معين ربما يذهب بنا إلى اعتبارها رمزاً لجماعة إما غنوسية أو مسيحية لديها اعتقاد خاص في هذا الرمز بتلك التركيبة الحرفية وتتفق أيضاً مسع موروثهم الاجتماعي، وبالتالي فإن الأدلة قد تبدو كثيرة ضد الآراء التي ذهبت إلى بيزنطية الرمز وأنه ارتبط بالفن القبطي والبيزنطي عموماً مع الاعتراف بالمسيحية في عهد قنسطنطين.

من المحتمل أن بكون أبوللونيوس رجل تقى ومميز عن بقية الأهالى فى المدينة، وأن تلك العلامة هى رمز لهؤلاء الأتقياء، هذا يذكرنا مباشرة بحال الكرابوكراتسيين المثال كربوكراتيس الذى عاش فى منتصف القرن الثانى الميلادى فى مصر وكانت لديه جماعة دينية كبيرة تميزت بروحانية عالية المستوى تحدث عنها ترتليانوس واريسانوس وهيبوليستوس، كمسا استفاد من أعمالهم كلمنيت نفسه، تلك الجماعة ميزوا أنفسسهم بعلامسة (مجهولسة) على الأذن اليسرى، لا نعلم عنها شيئاً حتى الآن، ولكنها أعطتنا انطباعاً عن ارتباط الرمز بالفكر الجماعى للمسيحيين فى تلك الفترة المبكرة، وبالسبالى انتشسار علامة السراكية النبين الجماعات. ومن خلال الأدلة الأثرية التى عثر عاسيها فسى أخمسيم وأنتينوى وبانوبوليس نميل إلى الاقتراح بأن تلك العلامة مصرية وكذلك فهى متفقة مع روح الجماعات الروحانية المسيحية آنذاك.

على الرغم من أهمية اكتشافات "جابت" التي أنجزها في الفترة ما بين ١٩٩٦١٩٠٠ م لصالح متحف Guimet إلا أنها من سوء الحظ لم تأت بنتائج قيمة إلى الآن،
فإن الغموض لا يزال يحيط بكثير من تلك المكتشفات حتى أن مخازن بعض المتاحف
في فرنسيا لا تيزال تحتفظ ببعض تلك المكتشفات التي لم تر النور إلى الآن، كذلك
والأهم أن "جابيت" لم يفسر لنا الانطباع الأول (الوضع الأثرى الأول) لحظة دخوله

المقبرة، فهو قد يعطى لنا قدرة فائقة على تفسير العديد من الرموز التى عثر عليها فى هـذا الوضع الجنائزى فهى تصور لنا جانباً أثرياً ونفسياً ودينياً هام جداً لتلك لجماعات الخاصـة أو التى اتهمت من قبل المؤرخين الغربيين بالسحر والشعوذة والرمزية، هذه الأوضـاع ربمـا كانـت قـد فسـرت لنا ماهية مفهوم التلاقى بين الوثنية والغنوسية والمسيحية وحركة انتقال الرمز فيما بينهم ومسألة الإحلال والتبديل للعديد من الرموز.

من بين تلك المقابر مقبرة على درجة كبيرة من الأهمية، وهي لسيدة تدعى كريسبينا Krispina بوجه جميل (شكل ٢٧١)، يدها اليسرى تعلو صدرها قليلاً، وتحمل علامة عنخ، وهي العلامة التي ارتبطت ارتباطأ شكلياً ومعنوياً بين كونها معتقداً مصمرياً قديماً وكونها رمزاً للمسيحية المحلية في مصر. وهناك بعض التفاسير حول الفارق بين علامة عنخ المصرية والصليب عنخ في المسيحية، ويهمنا هنا أن نقدم أقرب تلك التفسيرات التي تدور حول كون النموذج المصرى للعلامة عنخ بوظيفته الجديدة كسان يخدم العقيدة الغنوسية، ويبدو أن الفارق كان في العروة، ففي العلامة عنخ المصرية كانت متصلة مباشرة مع الذراعين بدون فاصل (رقبة)، بينما عندما استخدمت في المسيحية عن طريق الغنوسية، أصبحت العروة أعلى بقليل عن الذراعين، وبالتالي فإن هذا التطور حول المفهوم الخاص بالرمز عنخ في العقيدة المصرية والذي كان يعبر عن البحث عن العالم الآخر، أو الحياة الأبدية في العقيدة المصرية، أو السبيل إلى النجاة من عملية الحساب والفوز بالأبدية في العقيدة المصرية قد استمر كذلك عند الغنوسيين فقد مثل لديهم الفداء أو الخلاص للرب، وبالتالي فإن حالة الفداء الشهيرة للمسيح فوق المسليب كانست تفسر أو يشرح من خلالها كل المعانى المقصودة في الرمز المصرى القديم، وهو الاتجاه الذي يعتقد في أن المصربين على المستوى الشعبي قديماً لم يلجأوا إلى تصوير علامة عنخ على المستوى الشعبي، بل أن الاستخدام الشعبي لتلك العلامة قد بدأ مع ظهور الغنوسيين والمسيحيين الأوائل، واقترن ذلك بانتشار تلك العلامة في مصر فقط كرمز يميز أصحابه عن غيرهم ليس لمدلوله الخاص بالحياة الدنيوية فهي لا تعنسيهم بشسىء، بسل لماهية الروح في العالم الآخر أو وسيلة للوصول للرب، وكانت علامة عنخ هي وسيلة هذا التميز.

إن التأكيد على هذا الأمر وتحديد أولى العلامات المميزة لتلك الجماعات المسيحية المبكرة في مصر، يمكن الوصول إليه بصعوبة إلى حد ما، وذلك لعدم وجود أمثلة جماعية تؤكد انتشار الرمز في حدود جماعة معينة، أو في حدود الأقاليم، أو بين الأقاليم وبعضها، لذلك نحاول أن نسترشد بالأدلة الأثرية إلى حد ما، حتى نكون واقعيين في ربط الرمز بالأثر وليس بالمدلول الديني المفترض فيه، ففي مقبرة عثر عليها في أنتينوي لسيدة مجهولة، من أواخر القرن الثاني الميلادي، وجد عند قدميها الصليب بعلامة عنخ بين العلامتين المرافقة إلى نماذج صغيرة من العاج المطموس عليه الملاميس المسوح خطوط الرسوم المصور عليه) وكذلك على قطع من الخشب غامضة وليس لها مدلول، من بينها قطعة واحدة لعلامة عنخ الأبدية.

واعستقد "جايت" - الذي اكتشف المقبرة - أن النماذج العاجية والخشبية والسلتين وعلامة عنخ أشياء من قبل الأسرار الغنوسية جنائزية الطابع، وهي غير مدرجة ضمن الطقسوس المسسيحية المعروفة عند التلاميذ والرسل، إلا أن "جايت" لم يفسر لنا حقيقة الوظسيفة الجنائزية لتلك الرموز، والتي لا تزال مبهمة من حيث التوظيف الجنائزي في تلك الفسترة، فقد استخدم "جايت" هنا - ولأول مرة - لفظ العاج الغنوسي الذي يمثل مجموعة مسن الحوريات أو الملائكة سواء كانوا سيدات أو رجال في أوضاع هائمة حالمة أو راقصة في بعض الأحيان، وهي نماذج عثر عليها في مقابر أنتينوي (شكل حامه - ٢٠١). وقد تسدو إلى حد ما آراء "جايت" محددة دون تنوع في إثبات نظرية الغنوسي أو تطويع ملامح الفن المعاصر آنذاك نحو العقيدة الغنوسية.

فيناك قطع كثيرة من هذا العاج محفوظة في المتحف القبطي، لا تزال تبحث عن هريسة محددة، وهي تعيل إلى نفس الغرض الغامض وتحمل تلك الأوضاع الرمزية. بجانب تلك القطع العاجية وعلامة عنخ نجد النقش ΜΙΚΗ الذي لم يفسر عند جايت، يبدو أنه مرتبط بالطقوس الجنائزية مسيحية الطابع، فيمكن اعتبار اختصار ΜΙΚΗ هو اختصار لعسبارة (الشهيد رفيق الرب) Μαρτος ιδιος ΚΗ، وهو مفهوم يتفق مع العقسيدة الغنوسسية ورغبة المؤمن بها في الدرت شهيداً لرفقة الرب من اجل الحصول على الخلاص، هذا بالإضافة إلى السلتين فيما بالقطع إحدى النماذج الغنوسية مصرية

الطابع، وهي خاصة بالتناول الجنائزي سواء للمتوفى المسيحي أو الغنوسي وهي إحدى الأسرار الغنوسية المعروفة.

تلك التراكيب الغنوسية الرمزية، يمكن من خلالها تحديد الشكل الأولى للاقتحام الرمسزى لمعسالم الطقسوس الجنائزية المسيحية المبكرة، وقد ساهمت فيها بدون شك الرمونية المنوسية، الستى جعلت أصحاب تلك المقابر يسعون نحو تلك الرمزية والأسسرار السحرية غنوسية الطابع، تلك الطقوس السرية كانت تقام داخل المقابر التى كانت تزود دائماً بحجرة خاصة لممارسة تلك الطقوس بها، لدينا دليل على ذلك فى أن مجمسع (هيبوبوليس) الذى انعقد عام ٣٩٣م أصدر ضمن قوانينه الرسمية قراراً بإبطال تلك العادات الجنائزية التى كانت منتشرة فى نطاق المسيحية الشرقية. ويمكن تأكيد ذلك أيضساً فسى ضدوء تأشير العقيدة المصرية القديمة نحو الالتزام بوجود تلك الطقوس والسرموز السرية التى تحقق له اطمئنان وأمن وسلامة لعودة الحياة والروح فى العالم الآخر، وبالتالى فالموروث الحضارى مستمر ومتمكن من العقيدة الجديدة أيضاً.

أيضاً هناك المقابر الغنوسية المسيحية المكتشفة عليها في أنتينوي والتي تبدو ذو طلبع وثني عام، إلا أنها تضم بعض العناصر الرمزية الجديدة على الفن آنذاله، والتي فسرت على أنها انطباعات غنوسية تبدو وكأنها روح العصر الجديد. فالعديد من المقابر زودت جدرالها بصور مرسومة بألوان الفريسك تمثل إله الراعي ومناظر المتضرع، ومناظر لأشسجار الجنة، الحمامة، الطاووس، علامة عنخ، وهي رموز تبدو آنذاك جديدة، ولكنها استقرت بعد ذلك كمفهوم انتقالي فني بين الشكل الوثني والمفهوم العقائدي الجديد، فجميع تلك الرموز قد عثر عليها في مقابر كثيرة في أنتينوي، وهي تبدو مرحلة انفصسال اجتماعي قد حدث فيها خلال الفترة من نهاية القرن الثاني وحتى نهاية القرن الشاني وحتى نهاية القرن السرابع المسيلادي. ومسالة الانفصال الاجتماعي قد تبدو في أنتينوي قائمة، فالطقوس الحرابع المسيلادي، ومسالة الانفصال الاجتماعي قد تبدو في أنتينوي قائمة، فالطقوس المعمارية، وأن معظم مقابر الشهداء المسيحيين قد تحولت إلى كنائس صغيرة في فترة المعمارية، وأن معظم مقابر الشهداء المسيحيين قد تحولت إلى كنائس صغيرة في فترة الاضطهاد الديني، فإنه في أنتينوي قد عثر على مقبرة لسيدة منحوتة في الجبل، أضيف الرحيها مبني خارجي، فسره جايت بأنه كان مسكناً أو مأوى لتلك السيدة (ويحتمل أنها الهيا مبني خارجي، فسره جايت بأنه كان مسكناً أو مأوى لتلك السيدة (ويحتمل أنها الهيا مبني خارجي، فسره جايت بأنه كان مسكناً أو مأوى لتلك السيدة (ويحتمل أنها المها

727

كانت من أتباع الغنوسيين)، وعندما توفيت السيدة ودفنت في المقبرة المحفورة، تم بناء وتجهيز حجرتها الخارجية من قبل أتباعها أو أنصارها وأقاموا فيها طقوس دينية وجنائزية متصلة بالعقيدة الغنوسية وكذلك على روح المتوفية، الاحتمال الأكبر أن تلك الحجرة تحولت إلى كنيسة، فقد لاحظ "جابت" وجود حنية مزينة بزخارف غنوسية مثل صور لسيدة وهي تتضرع أو تصلى، وشجرة الجنة، الحمامة، والطاووس. هكذا كانت العلاقة بين الرمزية والطقوس الدينية المبكرة التي ارتبطت بحركة انتقال العقيدة من الطابع الغنوسي إلى الطابع المسيحي المحلى في مصر، هذا الأمر يمكن تدعيمه بتقرير من منوفي كتبه قبل وفاته (وصبة شخصية) لزوجته، المتوفى يدعى أورليوس كوليثوس، غنوسى - مسيحى، عاش في النصف الأول من القرن الخامس الميلادي (أي بعد قرارات مجمع هيبوبوليس ٣٩٣م) ودفن في أنتينوى، الوصية باللغة اليونانية، وضــح فيها قائلاً (أرجو أن يلف جسمى بالقماش الجيد، وأن يقام احتفال مقدس لراحة روحي قبل صعودها إلى الرب). والوصية تعبر على أن قرارات مجمع هيبوبوليس لم تسنفذ في مصر، وأن الطقوس الجنائزية والاحتفالات المتعلقة بها استمرت فترة طويلة، ومسن ثسم اسستمرت السرموز المرتسبطة بها، وهو انطباع يؤكد على خروج الرمز واستمراره وتطوره طبقاً للبيئة والمجتمع المصرى وعاداته وتقاليده وليس خاضعاً هنا إلى إقرار مصير المسيح على المستوى العالمي.

كما عثر على نماذج أخرى في مقابر بانوبوليس (أخميم) تحدد لنا سمات التصميمات المسيحية المبكرة، وتؤكد على وجود مفهوم الانتقاء بين الوثنية والمسيحية. فاللفافات الستى تلف بها أجساد المتوفين، ظهرت في بداية القرن الثالث، وهي تحمل رموز غنوسية الطابع مثل الحمام والصليب عنخ، والسمكة، والأرنب، وسلال الفاكهة، وكووس الخمر المقدس، كما أنها تضمنت أجزاءاً من الاحتفالات الديونيسية جنائزية الطابع. من بين التراكيب الرمزية الهامة في الفن القبطي ما عثر عليه من التراكوتا فقد عثر علي صليب عبن علامتي عنخ (شكل ٢٦٩)، وهو ما يؤكد أن الشكلين لهما وظيف تان مختلفتان، فإذا فرض أن علامة المقبرة والتي تمثل بداية الرحلة وتأمين رحلته حتى يصل إلى الملكوت، فإن عنخ ترمز للحياة نفسها في العالم الآخر نفسه، فهي إيحاء

بمنحه حمياة الهية من قبل الآله نفسه، وهو المفهوم الذى تولد فى العقيدة الغنوسية وارتبطت به طقوس سرية الطابع تعبر عن مفهوم الحصول على الريادة الغنوسية والوصول إلى قمة النظرية الإيمانية.

أيضاً من الرموز الغريبة التي عثر عليها في بانوبوليس في مقابر مسيحية من القرن الثالث الميلادي، مجموعة صغيرة من اللفافات على حجم الأيدي موضوعة فوق صدر المتوفى. كان الاعتقاد المباشر أنها تقترب من نماذج تماثيل (الاشابتي) المصرية القديمسة، والستى كانت توضع مع المتوفى للتعبير عن تابوت أوزوريس وعالمه، وهي إحسدى الطقوس السرية في العقيدة الأوزيرية، وعلى الرغم من تقلص استخدام ثلك النوعية من التماثيل في العصرين البطلمي والروماني، إلا أننا لا نستطيع تجاهل التأثير المصرى في تلك الفترة كموروث مصرى قديم في الطقوس الجنائزية، بينما يمكن إعادة توظيفه كرمز مسيحي يخدم العقيدة الجديدة ويزيد من محليتها. فقد عرف عن المسيح معجسزة قسيام (لعسازر) المومياء من الموت، وقد عرفت في الأساطير المسيحية، بأن المسيح قد أخرجه من مقبرته وهو في هيئة مومياء، وأقام فيه الروح من جديد، وهي إحسدى أهم المعجزات المقدسة عند الغنوسيين لكونها من أهم معجزات وأسرار المسيح الغامضة، لذلك فإن عمليات الالتقاء بين العقيدة الغنوسية والعقيدة الأوزيرية، قد ترتبط بانستظار المتوفى المسيحي للمسيح حتى يقيمه من الموت مرة أخرى في العالم الآخر، وبالتالي فإن مفهوم الطقوس الشعبية ظلت تميزها الأسرار والغموض المتفق مع الذوق العام، والبحث في العقيدة الجديدة على ما يتوافق مع هذه الطقوس الشعبية، الأمر الذي يزيد من تثبيتها في المجتمع المصرى.

وقد أشرنا من قبل إلى تابوت (الدير البحرى) (شكل ٣٧) والذى كان يمثل فكراً غنوسياً متأثراً بمفهوم الأقنعة الجصية المصرية ولكن الرموز المستخدمة هنا قد تكون وثنية وأعيد توظيفها من جديد، مثل كأس ديونيسوس الذى عبر عن كاس الخمر المقدس السذى يتحول شاربه إلى العالم الملكوتي ويصبح من خلاله رمز إلهي كامل، وهو في نفسس الوقت يعبر عن معجزة في عرس قانا الجليل الذي تحولت فيه الماء إلى خمر مقدس أدى إلى إيمان العديد من الحاضرين في هذا العرض بالمسبح آنذاك. كذلك نجد سنابل القمح التي ترمز عند المصريين القدماء بمفهوم الخير والحياة الأبدية السعيدة،

اتخذت كذلك في العقيدة الغنوسية بجانب النبات السرى الذي نجده قد انتشر على صور السبور تربهات الشخصية في الفيوم (شكل ٢٧٠)، وأصبح مقترناً بالطقوس الجنائزية غنوسية الطابع، كذلك نجد على التابوت صور الرجل وهو يرتدى قلادة غريبة الشكل، ويبدو أنها إحدى الرموز المقدسة أو المعروفة، ولم نلاحظ مثيل لها من قبل، فهي تعبر عين رميز للجماعية فقيط. وتظهر أسفل رداء المتوفى الرموز الجنائزية المصرية المعتادة، مثل الإله أنوبيس والإله أبوبوت (إله المأوى) وهما يحرسان سفينة سوخاريس التي ترمز للوصول الأبدى إلى أوزوريس، فهي وسيلة نقل الأرواح في أمان إلى العالم الأخير وتلك السرموز كانت قاسماً مشتركاً في شواهد قبور كوم أبوبللو، وهي تمثل نموذج الانتقاء الوثني المسيحي في الفكر الرمزى الديني (شكل ٢٢٥).

فى المتحف القبطى قطعة نحنية من مجموعة (مريت بطرس غالى) تتبع الطراز الأهناسي، الذى يرجع إلى المرحلة النحنية الثانية خلال القرن الرابع الميلادى (شكل ٢٧٤)، وهي عبارة عن مشكاة تسمى بركة المسيح، وهي تسمية معروفة بين مسيحى مصر الآن، ولقد تم اختيار تلك القطعة هنا بالذات لكونها تتضمن رموزاً عديدة بعضها مستعدد الوظائف وغامض، والآخر له وظيفة محددة، لذلك وجدنا أن تلك القطعة يمكن لها أن تحدد لنا مفهوم الرمزية في القرنين الثالث والرابع الميلاديين.

القطعة طولها ۲۸ سم وعرضها ۶۹ سم، وهي عبارة عن قطعة زخرفية نحنت من أجل وضعها كديكور حائطي خاص بمحراب في كنيسة وليست ذات طابع جنائزي، ومن هنا يمكن قراءة بعض الرموز التي تحولت من المفهوم الجنائزي إلى المفهوم الديني الطقسي في فترة ما بعد الإعتراف بالمسيحية. من أعلى اللوحة يوجد إفريز نصف دائري عريض مكون من شرائط مزودة بزخارف السبحة التي تشبه اللؤلؤ، وفي المنتصف نجد إكليل من الغار يخرج منه تعثال نصفي لرجل يرتدي هيماتيون وله تاج فدوق الرأس، وعلى جانبي القطعة نجد مساحتين مثلثتي الشكل بداخل كل منهما درفيل صغير يسبح إلى أعلى، وفي الجزء السفلي نجد إفريز متداخل من المنتصف في طرفيه البارزتين وردة (زهرة) ذات سبعة أوراق، أما في النصف السفلي من القطعة نجد إكليل آخر من الغار بداخله سيدة ترتدي خيتون، وبجوارها نجد على الجانبين درفيلين يسبحان إلى أسفل، أما في منتصف المنظر تماماً نجد شخص يظهر من المنتصف فقط حتى

خصره تقريسباً، وهمو رجل ذو لحية، يرفع يده اليمنى (مشيراً إلى علامة المباركة بإصبيعيه) ويحمل في يده البسرى صليب المباركة مرفوع على عصاء أما الهالة التي تلستف حمول رأسه فهي دائرية مفلقة، وتبدو حدقة العينين مستديرتين وبارزتين بشكل واضع ومبالغ فيه، مما يضغى عليها طابعاً هندسياً خشناً بعض الشئ، أما الشعر واللحية فهمما محددان بأشكال منتظمة، بينما ثنايا الرداء تبدو مبالغاً فيها، وعلى حافة المشكاة نجد زخرفة على الجانبين، نحت فيها الفنان أرانب برية وهي تتأهب بارجلها لقلب سلة مليئة بالفاكهة، الفنان حاول أن يعبر عن الأرانب المقيدة فوضع حول رقبتها عقد يمثل قيداً لها.

هكذا نجد أن القطعة تحمل العديد من الرموز، وليس هناك مجالاً للشك أن هذا الشخص الدى ينتصف المنظر هو السيد المسيح، الذى يرفع يده المباركة للصلاة أو الخلاص أو التبرك. أما الشخصيات التي تظهر ما بين الأكاليل (رجل وسيدة) فهي من الأمور التي لا يزال البحث جارى عن توضيحها، ولكننا نلاحظ أن الفنان أراد أن يقسم المنظر إلى جزئين أحدهما علوى والآخر سفلي والمسيح في المنتصف، فيمكن أن نحدد اتجاهات التفسير هنا نحو العالمين العلوى والسفلي، وهي سمة الاز دواجية في العوالم الكونية المستخدمة في الفكر المعاصر آنذاك، فالمسيح هو وسيلة الخلاص الذي جاء إلى الأرض والتي تمثل ثلك المرحلة الوسطى وذلك للصعود بالمؤمن من خلال البركة التي يعطيها السيه، فيهسبط الجسد إلى العالم السفلي وتعلو الأرواح إلى الحياة العلوية، هذا الاتجاه الأولسي لتفسير تلك اللوحة، قابلها اقتراح تفسيري آخر، فسر البورتريهات العلويسة والمسفلية أنها صور رمزية للشمس والقمر. وذهب أصحاب هذا الاتجاه إلى المقارنة بين صورة المسيح في دير القديس أبوالو في باويط، ومن حوله الشمس والقمر على هيئة شخصيات آدمية (رجل وسيدة) ومزودين بأجنحة، وهما يمثلان اثنين من الملائكة، وتسبدو مسألة الرمزية بالقمر والشمس مع التكوين الملائكي المصور غير منوافقة ويشوبها مراحل شك كبير. فالأشخاص المصورون في بورتريهات باويط يحملسون صفة الملائكة ولديهم هالة نورية فوق الرأس، فهم يبدون كالملائكة المحيطة بالمسيح، بيسنما الأشدفاص المصمورة في قطعة اهناسيا بدون أجنحة فهم أشخاص مجسردون لا يحملسون الصبيغة المقدسة، ومن هنا يحتمل أن يكون التفسير الأول هو الأقسر ب السي الصواب، والذي يبدو مواكباً للمتغيرات الدينية والعقائدية آنذاك، والتي كانبت تهتم فقط بعملية الخلاص وبصفة خاصة في القرنين الثالث والرابع الميلاديين. فالبورتربه العلوى الدي يمثل رجل، فهو يمثل كينونة المسيح الإلهية العلوية، بينما بورتريه السيدة فهو يمثل السيدة العذراء التي هي الكينونة الجسدية للمسيح أو هي رمز للعالم الأرضي. وبالتالي نجد أن هذا المنظر بتلك الكيفية قد جسد لنا مفهوم المذهب المصرى الأرثونكسى بعد الاعتراف بالمسيعية. من ناحية أخرى، نجد صور الدرافيل المصورة بجانب المسيح، فعلى الرغم من كونهم يمثلون رموزاً مسيحية شديدة القدم، إلا أنه منذ منتصف القرن الثاني الميلادي قد اتخذت تلك الدرافيل سمة سكندرية خاصة بالبيئة البحرية، واعتقد أنها ترمز للأعمال النحتية السكندرية بصفة عامة، لارتباطها بالدخول المسيحي الأول عبر البحر من الإسكندرية، أو لكنيسة الإسكندرية بصفتها أول كنيسة مصرية، وهي الكنيسة التي حاولت بعد القرن الرابع فرض سيطرتها بقوة على جميع الكنائس المصرية. ولكن على العموم لا يعرف أصلها الفني بصورة محددة إلا لكونها خاصة بالبيئة البحرية لمدن حوض البحر المتوسط، ولكن رمزية اتجاه الدرافيل الله أعلم أو الله اسفل، لابد أنها كانت تعنى شئياً بالنسبة للفنان، فهما هنا يدعمان التفسير السابق للعمل الخاص بلاهوت وناسوت المسيح، فالدر افيل التي يمكن أن تعبر عن حالة الكنيسة أو حالة الشعوب قبل وبعد مباركة المسيح، وبالتالي فإن حالة الإيمان وعدم الإيمان وسائل عبرت عنها اتجاهات الدرافيل من صعود وهبوط حول المسيح.

بالنسبة للأرانب البرية، فإننا نجدها منتشرة في معظم المنسوجات القبطية (شكل ١٨٣)، وبصسفة خاصة القطع التي استخلصت عنوة من أكفان المتوفيين المسيحيين في مقابر بانوبولسيس وأنتينوي، والأرنب من الرموز المسيحية مصرية الأصل، فيمكن القسول أنسه لسم يستخدم كرمز للمسيحية تقريباً إلا من خلال المنسوجات المصرية في الفترة الانتقالية ما بين القرنين الثالث والرابع الميلاديين. فموضوع الأرنب البرى وسلة الفاكهسة من الموضوعات الغنوسية جنائزية الطابع، فالفاكهة من ضمن الطقوس الوثنية الستخدمت فسى العقيدة الغنوسية كطقس جنائزي في المقابر المسيحية المبكرة الستوحاة من مفهوم المائدة المقدسة في المقابر المصرية القديمة، أما بعثرة الأرنب لسلة الفواكه، فهي تقع ضمن الأسرار الغامضة، والتي دائماً كانت تحتاج إلى تفسير مواكب

وهمى أمور متعلقة ببعض الرموز المركبة، وبالتالى فإنه من المفترض أن هذا الأرنب السبرى الذى كان يرعى فى العالم الدنيوى دون هوية أو تحديد إلهى، وأتناء سيره عثر على تلك السلة المملوءة بالفواكه، فأقدم على إدراك ما بداخلها، وليس بعثرتها كما فسر بعض العلماء، وذلك لأنه من المفترض كما نجد فى الصور الأخرى، أن الأرنب يلتقط فقسط مسن كافة الفواكه التى بداخل السلة العنب رمز الخمر المقدس، ويأكلها بعد ذلك. ولديه العديسد من الأمثلة التى تصور الأرنب يأكل من عنقود عنب يخرج من السلة، وبالستالى فالأرنب هنا يمثل حالة البشر قبل ظهور المسيح، وبالتالى العنب هو رمز للمسيح ضمن سلة الفواكه التى تتسم فى العهد القديم بسلة الأنبياء، وكون المؤمنين ياستفون حسول المسميح، فهى كناية عن دور المسيح كراعى أو كخمر مقدس يوحى بالإيمان لهؤلاء الرعية.

بالنسبة لعملية التقييد أو الربط للأرنب البرى هنا، فهو يرمز للقيود والمعاناة التى عاناها المصريون قبل قدوم المسيح وأن الأرنب المقيد لم يستسلم لحالة القيد، بل اتجه ناهية السلة لمعرفة ما بداخلها، ومفهوم القيود فى العقيدة قد يبدو مقترناً بالحالة الغنوسية وإثبات مفهوم الخلاص وقوة المسيحية المخلصة. عموماً فإن السلة المملوءة بالفواكب رمزية مصرية توحى بمفهوم الخير والسعادة الأبدية، فهى ترمز هنا لمفهوم العقيدة أو الخالص القادم من بركة المسيح، وبالتالى فإن تلك الرمزية تؤكد المعنى السابق المقصود فى اللوحة.

أما بالنسبة للأزهار التى تأخذ ربما شكل الصدفة (شكل ٢٧٦، ٢٧٧) والتى تزين الجانبيسن السفليين من العمل الفنى، فهى ذات معنى خاص بالصور المسيحية المبكرة وحالة الرهبان والمتسكين، ولا سيما فى العقيدة العنوسية والتى اعتبرت الرهبان ما هم إلا زهور تنبت فى الصحراء القاحلة، وبالتالى فإن ارتباطها بالصدفة الرومانية قد يكون جائزاً من خلال أن الصدفة كانت تعنى لدى المسيحيين حالة الولادة من جديد، وبالتالى فالراهب يعتبر نفسه قد ولد من جديد مثل أفروديتى، ومن هنا خرجت تلك الزهرة بهذا الشكل مثل الصدفة، وهى تحدد مفهوم الولادة الجديدة من خلال مباركة المسيح، كذلك وجود الزهرتين فى الجانب السفلى أى الأرضى (الجانب الناسوتى) فقط قد تؤدى إلى نفس المعنى فى تقسيم اللوحة إلى قسمين أرضى وسماوى.

نلاحظ أن التنسيق الفنى والرمزى كان فى منتهى البساطة والوضوح، وهو ما يفسر أن تلك الرموز كان يواكبها حركات شرح وتفسير مستمرة ولا سيما فى المرحلة المحبكرة، ثم بعد شيوع الرمز يلتصق به التفسير المواكب له سواء كان مستوحى من المحوروث القديم المصرى أو اليونانى، أو معدل بتوظيف جديد لخدمة العقيدة المسيحية الجديدة فى مصر. تلك المحاولات كانت تخدم حركة انتشار المسيحية وحركة تمصيرها بصورة صحيحة فى مصر.

وعلى ذلك فإن الاتجاه الدائم لتفسير الرموز المسيحية في مصر، لابد أن يقترن بحركة تطور العقيدة وسبل تقبلها على المستوى الشعبي في المجتمع المصرى آنذاك، فيمكن الآن تقييم بعض الرموز التي انتشرت بصورة كبيرة في الفن القبطي بعناصره المختلفة.

فعلى سبيل المثال، نجد أن السفينة كانت من أهم الرموز المسيحية التي استخدمت في الفن القبطي، فهي مستوحاة من سفينة سوخاريس التي تنقل الأرواح (الكا) إلى العالم الأخر، وبالتالى اقترنت برمزية الكنيسة التي تنقل المؤمنين إلى البر المنشود بر الأمان، وهي في نفس الوقت ترمز للجئة المنشودة، فهي رمز للخلاص التي نجا من خلاله نوح والمؤمنيسن (فسى قصسة سر التكوين)، كما أنها كانت ترمز إلى الكون كله من خلال إحاطستها برمسز A.W أو السبداية والنهاية على شواهد القبور، السفينة صورت في حجسرات الرهبان بصورة مكنفة في مقابر البجوات وفي دير الأنبا أرميا بسقارة ودير القديسس أبوللسو فسى باويط (شكل ۲۷۲، ۳۷۳)، وهي تمثل ارتباطاً عقائدياً وإيمانياً مخسئلف عسن ارتباطبا بالبحر أو البيئة السلطية، ومن ثم فإن دير السريان حالياً نفذ معماريساً من الخارج على شكل سفينة، فالسفينة رمز للراهب الذي يمكن من خلاله أن يعسبر بها إلى العالم الروحاني الذي ينشده، كما أنها تجسد الأساطير اليونانية أسطورة (بولسيس) السيوناني الذي قيد في السفينة التي عبرت به في البحار الهائجة ومر على الحوريسات وشاهد جميع اللذات إلا أنه يمسك بقيده فينجو من شهواته، نفس المفهوم قد السخدم من خلاله السفينة التي تحمل المؤمنين وتصل بهم إلى بر الأمان.

من أكثر الرموز انتشاراً ليس في مصنر نحسب بل على مستوى العالم الروماني، الأسماك، والتي شبه بها المسيح في الملكوت السماوية، فالمسيح هو السمكة التي تدخل

الشباك وسط الأسماك الأخرى، كما أن الأسماك هي رمزية العشاء المبارك ومعجزة المسيح في إشباع خمسة آلاف شخص من سمكنين وبعض الأرغفة، كما أن حروف كلمة السمكة باليونانية Ισχυς هي حروف أولى لجملة (يسوع المسيح بن الله المخلص) كلمة السمكة باليونانية Τησους χριστος (θεου) Υιος Σωτηρ كروم أبو جرجا غرب الإسكندرية من القرن السادس الميلادي (شكل ٢٧٠)، كما أنها كانست قاسماً مشتركاً مع معظم الزخارف النسيجية في الفن القبطي، ووجود التأثير السبحري يُسرجع تلك الزخارف إلى مدرسة الإسكندرية صاحبة الأساليب المتميزة في الزخارف البحرية.

من المخلوقات السبحرية التي استخدمت أيضاً بصغة رمزية في الفن القبطي، النتين البحرى الذي صور على إحدى المنحوتات الحجرية في اهناسيا، وهو يمثل قوى الشر التي تمتطيها بعض الحوريات، ويبدو هذا التنين هو رمز إلى (تيامات) المخلوق الأسطوري في العهد القديم الذي يرمز للشر الموجود في البحر، هنا حاول الفنان أن يرمز إلى سيطرة الحوريات على هذا التنين، والحوريات بدورهن يمثلن الكيان الروحي للراهب أو المتعبد في العقيدة المسيحية أو الغنوسية، فتلك الكينونة الروحية تسعى دائماً للتغلب على القيمة الشريرة المتمثلة في الرموز البحرية.

وقد أدت القصص المستوحاة من العهد القديم أدواراً هامة في تنمية مفهوم الرمزية الدينية، ويبدو ذلك واضحاً في الفترة المبكرة، ففي مقابر البجوات على سبيل المثال، صورت سفينة نوح في الحجرتين ٣٠، ٨٠ من المقابر (شكل ٧٤، ٨٥). وتبدو السنينة هنا رميزاً للخيلاص، بينما يبدو نوح وأبناؤه رمزاً للمؤمنين الذين جاءهم الخلاص الإلهيي، وتبدو الحمامة المصورة التي جاءت بالبشارة وبالنجاة تحمل غصن الزيتون، ومسن هنا نجيد أن المنظر عمومياً يجسد مفهوم الخلاص برمز بحرى في منطقة صحيحراوية وهيو الذي يؤكد أن الرمز هنا قد ارتبط بالعقيدة أكثر من ارتباطه بالبيئة الساحلية.

نفس الاتجاه نجده في صور النبي يونان والحوت وهي من أهم المناظر التي انتشرت في الفن المسيحي عموماً وظلت مستخدمة لفترات طويلة، القصة ترمز لحالات العصيان والجزاء والتربة والخلاص، وهي حالات هامة في العقيدة المسيحية المبكرة،

وحالسة عصيان النبى يونان لربه جاء جزاؤها أن ألقى فى البحر وابتلعه الحوت (شكل ٨٧)، شم تساب إلى ربه وطلب المغفرة وهو فى بطن الحوت، إلى أن نقبل الرب منه وخلصسه بأن ألقاء الحوت على البر وسكن تحت خميلة نباتية يستعيد قواه. تلك الحدود التفسيرية للقصة واكبها تصوير فنى رمزى فى أغلب الأحيان ببدأ بمنظر السفيلة لحظة إقساء يونسان، ثم منظر ابتلاع الحوت له، ثم منظر إلقاء الحوت ليونان على البر، ثم منظره وهو راقد تحت خميلة من الكروم، تلك المناظر الرمزية يمكن تحديد بعض منها فى صور جدارية لمقبرة الورديان بالإسكندرية (شكل ١٣٥)، فى المقبرة رقم (٣٠) فى مقابر البجوات، فهى لوحات تجريدية توضع أهمية المنظر المستوحى من العهد القديم، وتوظيف لخدمسة الطقوس الدينية فى التعبير المباشر عن الخلاص أحد سمات الفكر الديسنى المعاصسر آنذاك. (ويمكن متابعة العديد من تلك الرموز المستوحاة من العهد القديم والنماذج الأسطورية فى الفصل الثالث عن التصوير الجدارى فى الفن القبطى).

مسا سبق يمكن القول بأننا أمام أدلة أثرية تؤكد أن هناك مفهوم فنى جديد طرأ على الفن المصرى خلال الفترة ما بين القرنين الثالث والرابع الميلاديين، واكب فكر ديسنى معيسن، وأيضاً موقف سياسي مضاد يمثل رد فعل قوى، وبناء عليه جعل الفنان القسائم على هذه الأعمال يلتزم بالتخفى وبعودة الروح الوطنية فى رموزه. وكما كانت الغنوسية والمسيحية غامضة فى الفترة المبكرة، فإن الجزء الرمزى الذى واكب التعيير عسن هذا الغموض قد رسخ فى أعماقها، وحدث له نوعاً من التحوير والتوجيه المباشر لمعانى محددة، فضلاً عن مسألة الإحلال والتبديل التى حدثت لبعض الرموز المستوحاة مسن الأعمال الجنائزية المصرية القديمة، وهو المجال الخصب لديه من حيث الرموز والطقوس السرية والفكر الأسسطوري الغامض حيث تحول الفنان القبطى فى هذا الأرشيف بحسرية كاملة فى اختيار الموضوع وتوظيفه لخدمة العقيدة ولخدمة الوعى الفسنى المعستاد فى مجتمع معين. لذلك فإن عملية الإبداع الفنى هنا، يمكن القول بأنها وأساليبها الفنية — فى وظيفة جديدة وبرؤية فنية مختلفة لخدمة المجتمع. ومن هنا يجوز وأساليبها الفنية — فى وظيفة جديدة وبرؤية فنية مختلفة لخدمة المجتمع. ومن هنا يجوز لسنا أن نطلسق على فنائى مصر فى تلك الفترة الغنوسية أو المسيحية أنهم مبدعون من حيث المتعامل الفنى الموجه الهادف، مبدعون لأنهم حققوا طفرة فنية جديدة استمرت

onverted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

حتى الآن ليس في مصر فحسب، بل أن الأنماط التي حققوها هي السائدة إلى الآن في الفن المسيحي عموماً، والمعنى المقصود لم يتغير سواء من حيث التراكيب الموضوعية أو التراكيب الأسلوبية في الصيغة الفنية، وبالتالي فإن مفهوم النظرية الاجتماعية في الرؤية الفنية، نجدها قد تحققت بالدماج العناصر الثلاثة الموروثات الحضارية والصنعة الفنية المتميزة والوعي الجمالي الذي نجح في استمرارها وقبولها والتفاعل معها.

مراجع القصل السادس

السحر والنبوءة والرمزية في الفن القبطي

أولاً: عن السحر والنبوءة في الفن القبطي، راجع:

- -Wilkinson, R., H., Symbol & Magic in Egyptain Art, London, (1999), pp. 148 f.
- -Ogdan, J. R., Observations on a Ritual Gesture, After Some Old Kingdom Reliefs, JSSEA XI, (1979), pp. 71-76.
- -Ogdan, J. R., Some Reflections on the Meaning of Megalithic Cultural Expression in Ancient Egypt with Reference to The Symbolism of The Stone, V.A = Varia Aegyptiaca, San Antenio, 6, (1990), pp. 17-22.
- -Maarten, R., J., Magical and Symbolic Aspects of certain Materials in Ancient Egypt, V. A. 4, (1988), pp. 237-242.
- -Wolfhart W., W., Symbol, Symbolik, L. A. = Lexikon der Ägyptologie, Vol., VI, (1986), pp. 112-128.
- -Scott, W., Hermetica, The ancient Greek and Latin Writings which contain religious or teachings ascribed to Hermes Trismegistus, Oxford, (1936), pp. 181-182.
- -Eusebius, H. E., 2-13.
- -Fowden, G., The Egyptian Hermes, New Jersey, (1993), pp. 75-86.
- -Morenz, S., Religion und Geschichte des alten Ägypten, Gesammelte Aufsätze, Weimar, (1975), pp. 1115-119.
- -Iloyd, G. E. R., Magic, Reason and Experience. Studies in the Origin and development of Greek Science, Cambridge, (1979), pp. 10-58, 263-264.
- -Mahé, J. P., Le Sens des Symboles Sexuls dans quelques textes hermetiques et gnostiques; (N. H. S), Nag Hammadi Studies, 7, (1975), p. 123-125, Sp., 139-141.
- -Seagal, A. F., Hellenistic Magic, Some questions of definition, S. G. H. R., Etudes Preliminaires aux religions Orientales dans P. Oxy, 196, 197, 1012, 1256, 1148, 1149, 1151, 1265; P. Masp., 67136, 67137
- -Milne, History of Egypt under Roman Rule, London, (1924), pp. 215 ff.
- Crum, JEA XX, (1926), pp. 189 ff.

-المعجم اللاهوتي الكتابي، ص ص ٢١٥-١٥، ٨٠٢، ٨٠٣.

*حول الرمزية في المقابر المسيحية المبكرة في مصر الوسطى في أنتينوى وبانوبولس:

- -Scott, M. P. D., Paganism and Christianity in Egypt, Cambridge, (1913), p. 167 ff.
- -Gayet, L'art Copte, Paris, (1902), pp. 36 ff, 112-113.
- -Leclercq, op. cit., Colls. 827.
- -Gayet, A. M. G., XXX. I, pp. 58 ff.
- -Forrer, R., Die Gäber und Texitilfunde Von Achmim (Panoplis), Vienna, (1981), pp. 12-14.
- -Forrer, R., Die Frühchristlichen Alterthümer Von Achmim, (Panoplis), A. P., (1893), pp. 10-11, 16-17.
 - -Chridt Tombs, op. cit., (1963), no., 263, 288-290, 329.

*الرمزية في الفن القبطي

- -Scott, op. cit., (1913), pp. 23 ff, 180-181.
- -Duthuit, op.cit., (1931), Pl. XIII.
- -Drioton, Trois Documents Pour L'etude de L'art Copte, B. S. A. C. X., (1944), pp. 69-79.
- -Leclercq, DCAL, XI. Col., 2718, Fig. 7261.
 - -عـزت قادوس، الرموز البحرية ودلالاتها في الفن المسيحي المبكر في مصر، بحث في ندوة سواحل مصر الشمالية عبر العصور، إبريل، (١٩٩٨)، (تحت الطبع).
 - -Leclercq, op. cit., IX Col., 1008.
 - -Kendrick, Catalogue of Textiles from burying grounds in Egypt, London, (1920), I, Pl. XVII, no. 69.
 - -Ballet, P., Isis Assise Sur La Corbeille au Sistre, au Pot Rond et au Miroir, BIFAO, (1994), Vol. 111, pp. 21-32.
 - -وليم كالرك، الرمز والأسطورة في مصر القديمة، (مترجم)، القاهرة، (١٩٩٨).
 - -Rutschowscaya, M. H., Bois de L'Egypt Copte musée du Louvre, R. M. IV., Paris, (1986), pp. 112 ff.
 - -Benazeth, D., Les Encensoirs de la Collection Copte du Louvre, R. Louvre, (1988), pp. 294-297.
 - -Douglas, J., Brewer and Emily Teeter, Egypt and the Egyptians, Cambridge, (1999), pp. 188 ff.

القسم الثاني

الفنون والآثار البيزنطية



الفصل السابع مقومات الفن البيزنطى

تقديسم عام لمقومات الفن البيزنطى

كانت الإمبر اطورية الرومانية أعظم وحدة حضارية وسياسية عرفها التاريخ، ذلك أن هذه الإمبر اطورية ضمت بين حدودها جميع المراكز والحضارات القديمة باستثناء فارس والهند وذلك عندما بلغت الإمبر اطورية أقصى أتساع لها في عصر الإمبر اطور تسراجان ٩٨-١١٧م. وقد امتدت الإمبر اطورية الرومانية عندئذ من المحيط الأطلسي غرباً وحتى الفرات شرقاً فشملت في الغرب بريطانيا، وبلاد الغال، وأرميريا، وإيطاليا، والسبريا فضد عن شمال أفريقيا من المحيط الأطلسي حتى طرابلس، في حين شمل الجزء الشرقي من الإمبر اطورية البلقان وآسيا الصغرى وأعالي بلاد النهرين فضلاً عن الشمام ومصر وبرقة بالإضافة إلى امتداد النفوذ الروماني حتى بلغ فارس والهند. ولقد تميزت الإمبر اطورية الرومانية بتماسك أجزائها بالرغم من أنها تضم شعوب وأمم متبايضة الأصول والحضارات وقد ساعد على ذلك امتداد الإمبر اطورية على شواطئ البحر الأبيض والذي جعل من هذا البحر شريان رئيسي يربط بين مختلف أجزائها في البحر الأبيض والذي جعل من هذا البحر شريان رئيسي يربط بين مختلف أجزائها في المعبدة التي اشتهرت بها حضارة الرومان بإقامتهم لشبكة واسعة مترامية ليس لها نظير في العالم. لقد كانت الإمبر اطورية الرومان بإقامتهم لشبكة واسعة مترامية ليس لها نظير في العالم. لقد كانت الإمبر اطورية الرومان بإقامتهم لشبكة واسعة مترامية ليس لها نظير في العالم. لقد كانت الإمبر اطورية الرومان بإقامتهم لشبكة واسعة مترامية ليس لها نظير في العالم. لقد كانت الإمبر اطورية الرومانية في أزهي عصورها في الفترة ما بين قيام أو غسطس ٢٧ ق.م ووفاة ماركورس أوريليوس ١٨٠٨م.

وعندما انعدم النظام تحكمت القوات العسكرية في عزل الأباطرة وأقامت غيرهم بعد أن كنان الجنيش خادم مخلص للإمبراطور مما جعل الأباطرة وأعضاء السناتو العوبة في أيدى رجال الجيش غير أن الأزمة المعروفة بأزمة القرن الثالث الميلادي وهني أزمة سياسية اقتصادية اجتماعية وعسكرية لم تتبلور إلا بعد انتهاء فترة حكم أسرة سنبيميوس سفيروس الذي كان آخر أباطرتها كاراكالا Caracalla. على أي

الأحسوال ظلت الأسرة تحكم حتى عام ٢٣٥م وبعدها بدأت سلسلة متصلة الحلقات من الأباطرة العسكريين الذين لجأوا إلى الحكم الاستبدادي مما أدى إلى تفشى الفوضى في الداخل وانعدام الأمن فتدهورت الأحوال الاقتصادية وزادت الضرائب. أما من الخارج فقد أخذ يتزايد ضعف الجرمان وخاصة على جبهتي الراين والدانوب في الوقت الذي تسزايد فسيه الخطس الفارسس على الولايات الأسيوية. وفي وسط الفوضى الشاملة والحروب الأهلية التي عمت الإمبراطورية في النصف الثاني من القرن الثالث تولى الحكم الإمبر اطور دقلديانوس عام ٢٨٤م لكي يقوم بإصلاحاته الإدارية التي قضت على تلك الفوضي وأعادت مركزية الحكم مرة أخرى إلى يد الإمبر اطور وكانت من أهم هذه الإصلاحات أنه أدرك أن المركز الحقيقي نقوة العالم الروماني لم يعد في الغرب وإنما في الشرق وأتخذ عاصمة جديدة للإمبر اطورية هي مدينة نيقوميديا على الساحل الشمالي الغربي من آسيا الصغرى على بحر مرمرة بالإضافة إلى ما يتطلب ذلك من اعتبارات عسكرية في نقل عاصمة إيطاليا من روما إلى ميلانو. وبعد أن تنحى دقاديانوس عن عرش الإمبراطورية عام ٣٠٥م برزت شخصية قنسطنطين الذي استطاع أن يتغلب على خصومه ومنافسيه واحداً بعد الآخر حتى تم توحيد الإسبر اطورية الرومانية عام ٣٢٣م والواقع أن الإمبر اطور فنسطنطين الذي حكم من ٣٠٦ - ٣٣٧م كان يتمتع بأهمية خاصة في التاريخ نظراً للأعمال الهامة التي قام بها والــتى كان لها أثر واضع في تغيير وجه التاريخ وتحقيق الانتقال من العالم القديم إلى عالم العصور الوسطى نظراً لقيام هذا الإمبراطور بخطوتين على جانب كبير من الأهمية:

الأولى: اعترافه رسمياً بالديانة المسيحي كأحد الأديان التي تمارس في الإمبراطورية. الثانية: نقله عاصمة الإمبراطورية من روما القديمة على ضفاف نهر التيبر في إيطاليا السائدي روما جديدة شيدها على ضفاف البسفور محل المستعمرة الدورية القديمة بيزنطة السنى أسسها الإغريق في القرن الثامن ق.م ولم تحظ بأهمية تذكر بالرغم من أهمية موقعها حستى اختارها الإمبراطور قسطنطين لتكون عاصمته الجديدة والتي أسماها روما الجديدة وانتهى من بنائها في عام ٣٠٥م.

ولسيس هسناك شك فسى أن تأسسيس مدينة القسطنطينية واتخاذها عاصمة للإمبر اطورية الرومانية كانت فكرة صائبة ويدل على بعد نظر قنسطنطين وعلى حقيقة

تفهمه للأوضاع الجديدة التي أصبحت فيها الإمبراطورية الرومانية كما يدل على أنه امستلك من الشجاعة والعزيمة ما مكنه من نقل العاصمة رسمياً إلى الشرق، فالمنطقة الستى أقيمت عليها هذه المدينة شبه جزيرة تحيط بها من الجنوب مياه بحر مرمرة ومن الشسرق مسياه مضييق البسفور ومن الشمال مياه القرن الذهبي ومن الغرب العاصمة نفسها. ولهذا فإن تلك المدينة تتمتع بميزات دفاعية كبيرة لأنها تسيطر على المضايق التي تربط البحر الأسود بالبحر الأبيض من ناحية كما أنه يصعب مهاجمتها والاستيلاء عليها من جهة أخرى كما أن القسطنطينية كانت مركزاً تجارياً ممتازاً إذ أصبحت ملتقي الطرق الستجارية العظيمة التي تربط البحر الأسود ببحر إيجة وتربط أوروبا شمالها وصيطها وغربها بقسارة أسيا وأيضاً قارة أفريقيا في الوقت الذي تتوسط فيه هذه العاصسمة الجديدة تلك الإمبراطورية المترامية الأطراف. على أي الأحوال لم يدخر قنسطنطين وسعاً في جعل هذه المدينة صورة أخرى من مدينة روما في قلب تلك المستطقة ذات الأحسوال الحضارية الإغريقية حيث جاء قنسطنطين بآلاف الصناع والفنانين لإقامة أسوار المدينة والقصور ومنازل السكان حيث استقطب قنسطنطين مئات من الأسر الرومانية إلى عاصمته الجديدة.

لقد أصبحت العاصمة الجديدة التي أطلق عليها فيما بعد اسم القسطنطينية على رأس قائمة مدائن العالم وأجملها وأعظمها حضارياً وظلت كذلك على مدى أحد عشر قسرناً كاملاً، وهناك وثيقة رسمية ترجع إلى حوالى ٥٥٠م ثقول أنه كان بالمدينة وقت كتابة هذه الوثيقة قصور إمبراطورية وستة قصور للحاشية وثلاثة لعظماء الدولة، ٨٨٣٤ من الدور الضخمة، ٣٢٧ شارع، ٥٥ مدخلاً ممهداً بالإضافة إلى الحدائق ومئات الأماكن الخاصة باللهو والحمامات العامة والمبانى الفخمة والكنائس المزدانة بالنقوش الجميلة والمبادين الواسعة العظمى التي كانت كأنها متاحف لفن العالم القديم.

قد اشتمل التخطيط الأول للمدينة على الفوروم الذى أقيم فوق التل الثاني من تلال المدينة وهذا الفوروم الذى أطلق عليه اسم فوروم قنسطنطين كان عبارة عن ساحة داخلية يدخيل الإنسان إليها من كلا جانبها تحت قوس من أقواس النصر وكان يحيط الساحة مداخل معمدة وتماثيل، بينما أقيم في الناحية الشمالية للفوروم بناء ضخم لمجلس الشيوخ وفي وسط الساحة عمود يعلوه تمثال أبوللو وإلى الغرب من هذا الفوروم طريق واسع تقدوم على جانبيه قصور وحوانيت وتظلله البواكي المعمدة ويمند هذا الطريق

مخسترقاً المديسنة إلى ميدان الأوغسطيوم وهو ميدان واسع طوله ١٠٠٠ قدم وعرضه ٣٠٠ قسدم وسمى بهذا الاسم نسبة إلى هيلينا أم قنسطنطين بوصفها Augusta. وعند الطسرف الشمالي لهذا الميدان قامت كنيسة أياصوفيا الأولى وعند الطرف الجنوبي شيد القصر الرئيسي للإمبر اطور كما شيدت حمامات زيوكسس الضخمة التي كانت تحتوى على منات التماثيل المنحونة من الرخام أو مصنوعة من البرونز وعند الطرف الغربي كسان يقسوم بسناء ضخم مكون من عقود ويعرف باسم Milion ومنه تتشعب الطرق العظميمة والكبميرة (لا يزال بعضها باق للأن) والتي تربط العاصمة بمختلف ولاياتها وهسناك أيضاً في غرب الأوغسطيوم ميدان السباق العظيم وبينه وبين كنيسة أياصوفيا كان يملتد القصر الإمبراطوري أو القصر المقدس تحيط به ١٥٠ فدان من الحدائق وأبسواب معمدة بينما انتشرت بيوت الأشراف في أنحاء مختلفة من المدينة وضواحيها، أما الشموارع الجانبية والتي كانت مزدحمة بالسكان فقد قامت فيها حوانيت التجار ومسماكن العامة على اختلاف أنواعها وكان الطريق الأوسط ينتهي عند طرفه الغربي بالباب الذهبي فسى سور قنسطنطين حين ينفتح هذا الباب على بحر مرمرة وكانت القصــور تقــوم على شواطئ المدينة الثلاثة. وقد حاول قنسطنطين أن يجعلها تجسيداً للحضارة الرومانية فوق أرض يونانية إلا أنه رغم تلك المحاولات سرعان ما تبلورت حضارة جديدة وهي الحضارة البيزنطية التي اتخذت سمتها من الاسم القديم للمدينة وشمملت الإنستاج الفنى لكل القسم الشرقي من الإمبر اطورية الرومانية القديمة والتي استمرت حستى سقوط العاصمة في أيدى المسلمين في منتصف القرن الخامس عشر الميلادي.

أصول الفن البيزنطي

مسن الصسعب تحديد البداية الحقيقية للتاريخ البيزنطى كما أنه أيضاً من الصعب القسول أنسه مسع انستقال العاصمة الرومانية إلى مقرها الجديد بالشرق بدأ بذلك الفن البيزنطى، إذ أن ملامح هذا الفن أخذت تتبلور تدريجياً حتى اكتملت صورتها فى أو اخر القرن الخامس وخلال القرن السادس الميلادى. ولا شك أن موقع المدينة المتوسط بين آسيا وآسيا الصسغرى وأوروبا بالإضافة إلى ارتباط المدينة بالأجزاء الجنوبية للإمسيراطورية الرومانسية كسوريا ومصر عن طريق البحر المتوسط قد سمح بتدفق

العناصــر الفنية ذات الأصول المختلفة لكى يولد تدريجياً من تلك العناصر ما يمكن أن نطلــق عليه الفن البيزنطى سواء فى مجال العمارة أو النحت أو التصوير بالألوان أو الفسيفساء أو حتى فى مجال الفنون الصغرى ولكى نتفهم بشكل أفضل مكونات هذا الفن يمكن القول أن الفن البيزنطى ينتمى لأصول سبعة هى:

أولاً: بلاد اليونان (العالم الهيللنستي).

ثانياً: أسيا الصغرى.

ثالثاً: روما وإيطاليا.

رابعاً: سوريا والحضارة السامية.

خامساً: شمال بلاد النهرين.

سادساً: جنوب فارس (ايران - العراق).

سابعاً: شمال فارس (الأجزاء الداخلية من شبه جزيرة الأناضول).

أولاً: بلاد اليونان والعالم الهلاينستى

المقصود بذلك دويلات بلاد اليونان وجميع الأجزاء التى امتئت إليها الحضارة الهلنيستية مسئل الساحل الغسربى وآسيا الصغرى وشمال سوريا (إنطاكية) ومصر (الإسكندرية) حيث توطنت الحضارة الإغريقية وازدهرت معالم الفن الهلنيستى الذى استمر طوال الثلاثة قرون الأخيرة قبل الميلاد، إلا أنه منذ القرن الأول الميلادى لم تعد تلك المراكسز الفنية قادرة على المزيد من الابتكار وإنما استمرت فيها المظاهر الفنية بسدون تجديد ثم مالت بعد ذلك إلى التدهور والتأثر بالعوامل الفنية الخارجية (العوامل الشسرقية القسوة) إلا أنه بالرغم من ذلك ظلت المثل الفنية إغريقية (المثالية). أيضاً في العصسر السروماني ومن بعد هذه المراكز وخاصة الإسكندرية وإنطاكية انتقل التراث الهياليني إلى الحضارة البيزنطية.

ثانياً: آسيا الصغرى

برغم من تواجد مقومات الحضارة الهللينستية في بعض المدن الساحلية بآسيا الصغرى إلا أنه توطد أيضاً في وسط شبه جزيرة الأناضول التراث المحلى و هو تراث تكون عبر القرون منذ ما قبل الحيثيين، ويظهر هنا التراث الفنى خاصة الميل لاستخدام

الحسيوانات كعناصر زخرفية خاصة شكل الأمد والنمر وهي عناصر زخرفية ظهرت أيضاً في الفن اليوناني في العصر الهلايستي. هذه العناصر الزخرفية انتقلت أيضاً في الفن البيزنطي خاصة في مجال النحت سواء في القسطنطينية أو بلاد اليونان واستمرت أيضاً حتى في الفن السلجوقي في القرن الثاني عشر الميلادي.

ثالثاً: روما وإيطاليا

بالرغم من أن روما اعتمدت في تكوين ملامح فنها في البداية على الفن الإغريقي ولا أنه مع بداية لعصر الإمبراطوري أصبح للفن الروماني ملامحه الخاصة خصوصاً فسى مجال الصور الشخصية والنحت التاريخي ومع ذلك لم تحاول روما فرض شخصيتها الفنية على المراكز الأخرى التي خضعت لها سياسياً. وعندما نقل قنسطنطين عاصمته إلى شواطئ مرمرة في ٣٣٠ ميلانية حمل معه جميع عناصر الفن الروماني فالمباني الستى شسيدت في القسطنطينية شيدت على الطريقة الرومانية والتماثيل التي النيت في المدينة كانت ذات طابع روماني حتى القانون واللغة اللاتينية وجميع مظاهر الحضسارة الرومانية نقلها قنسطنطين إلى العاصمة الجديدة ولذلك جاءت تسمية هذا الحضارة الرومانية، بالسرغم من ذلك فإن طبيعة موقع العاصمة حول هذا المظهر بحكم المسيادة الخارجية للتكوين الإغريقي لهذا المكان، ولذلك فإنه بدأ من القرن السادس تغلب السيادة الخارجية للتكوين الإغريقي لهذا المكان، ولذلك فإنه بدأ من القرن السادس تغلب السان الإغريقي على اللاتيني وفي القرن التاسع لم يعد أحد في القسطنطينية يعرف اللغة اللاتينية، حـتى في مجال الفن أخذت مظاهر الفن الروماني تتقلص كالصور المسيح كشاب غير ملتحي مع التطور إلى الطريقة البيزنطية.

رابعاً: سوريا والحضارة السامية

تستخدم كلمة سوريا من ناحية تراثها الفنى دون تحديد لهوية هذا الفن، ففى سوريا توجد المدن ذات التراث الهلينستى وعلى رأسها مدينة إنطاكية كما يوجد بها أيضاً المدن الداخلية الستى تقع على طرق القوافل و أهمها مدينة دورا أوروبوس Dura المدن الداخلية وهو تراث محلى نستطيع أن نقول أنه Europos

مضساد للمتراث الهالينستي وهذا التراث المحلي هو الذي يجمع بين الاتجاهات الفنية السرياني. هذا التأثير يظهر بالذات في مجالي التصوير الحائطي والفسيفساء وينعكس في الاهمتمام لميس بالجمال في حد ذاته ولكن بالمعنى الذي تعبر عنه الصورة أو الموضوع، معنى ذلك أن التصوير والفسيفساء البيزنطي والمتأثر بالغن السرياني يوضح عناصر ذلك الفن من خلال التصوير بالوضع الأمامي وتكبير حجم الرأس بالنسبة للجسم نظراً لأنها مركز الشخصية بالإضافة إلى تكبير حجم الشخصية الأكثر أهمية. وقــد ظهــر هــذا الاتجاه أول ما ظهر في ضريح دقلديانوس واعتبر أنه تدهور للفن الكلاسيكي بينما الحقيقة أنه توضيح لتلك التأثيرات الشرقية إذ كانت تلك العناصر الفنية من مقومات الفسنون القديمة في جنوب العراق وسوريا، وليس معنى ذلك أنها تأثير مباشير من تلك على النن البيزنطي أنه يمكن التعبير عنه من الحنين للماضي والذي يمكن أن نستلمس خطاه في بالميرا ودورا أوروبوس. هذا التأثير يظهر في الفسيفساء والمندونات من القبرن الرابع إلى السادس وهو الأسلوب الذي ميز الفن السكندري خاصية في مجال نحت العاج كما أنه ظهر أيضاً في التصوير الحائطي في كبادوكيا وأرمينا منذ القرن التاسع كما يظهر أيضاً في تصوير Miniaturism (مينياتوريزم) وهي الصور مع الكتابات التي استمرت في المشرق المسيحي حتى القرن الثامن عشر. ولذلك نستطيع القول أن الأثر الهللينستي والسرياني يعتبران من أقوى المؤثرات

ولذلك نستطيع القول ان الاتر الهللينستى والسريانى يعتبران من القوى المؤترات فسى بلاد الفن البيزنطى. وقبل الانتقال إلى مؤثر جديد يجب أن نشير إلى مصر ففى الوقلت الذى استمر فيه الأسلوب الهللينستى فى الإسكندرية حتى القرن الخامس يتطور أسلوب فنى خاص يعرف باسم الفن القبطى وهو فن يرتبط فى أصوله بالفن المصرى القديم بالإضافة إلى ما يظهر فيه من مقومات الفن الهللينستى والسريائى أى أن العناصر السامية قد وصلت إلى هذا الفن فى عمق الوادى عن طريق البحر الأحمر أو خليج السويس أو عن طريق الطرق التجارية منذ آلاف السنين.

777

خامساً: شمال بلاد النهرين

إن الحديث عن شمال بلاد النهرين نعنى به تلك المنطقة الشمالية التى يغلب على تكويسنها الأحجسار التى استخدمت في العمارة بينما بالنسبة للجنوب حيث يكثر الطمى استخدم الطوب وليست الأحجار.

لقد كان شدال العراق موطناً للحضارة السامية الآشورية أما في العصور الكلاسيكية فقد كانت مقسمة إلى قسمين شرقى وغربى واستمر في الشرق منها الطابع السامي أما في القسم الغربي فقد تأثر بالحضارة الهللينستية مع احتفاظه ببعض العناصر الشرقية. لذلك فهو يعد وسطاً بين السرياني والهللينستي بالرغم من خضوعه لسيطرة الدولة السلوقية.

معنى ذلك أنه في القسم الشرقى في مجال العمارة تظهر القباب المبنية بالعقود لكنها تغطى مبانى مستديرة وكذلك العقود المتتالية ذات الطابع الفارسي والازالت توجد حتى الآن الحجرات المغطاة بقباب مبنية بالأحجار والتي أثرت بشكل مباشر في العمارة البيزنطية.

ولا يقتصـــر التأثــير الحضارى لهذه المنطقة على مجال العمارة فقط ولكن أيضاً بالنسبة للنحت والعناصر الزخرفية المصاحبة للنحت البيزنطي.

سادساً: جنوب فارس (إيران - العراق)

بالسرغم مسن أن السلوقيين سنوات الأصول المقدونية ساستطاعوا فرض سيطرتهم على القسم الجنوبي في بلاد النهرين وأنشأوا مدينة سلوقية وبالتالى أسبغوا الستراث الهالينستي على تلك المنطقة غير أن هذا التراث لم يقض نهائياً على العناصر الفنية الشرقية التي أخذت تتزايد. وبعد ازدهار الدولة السلوقية وازدياد تكاملها في عهد الدولة الساسانية في ٢٢٩ م على يد أردشير حاكم هذه الدولة تركزت الإقامة في إشناو في جنوب العراق وفي شمال فارس مثلما في مدينتي شابور وبرسوبوليس.

وقد صماحبت قيام تلك الدولة ازدهار ما يعرف باسم الفن الساساني الذي حظى بانتشار واسمع حيث أصبح أهم عناصر الفن الإسلامي لما كان له الأثر الواضح في

تطور وليس تكوين الفن البيزنطى، هذا التأثير الساسانى يظهر فى مجال النسيج والفخار والنحت والمعادن منذ القرن الخامس أو السادس الميلادى.

سابعاً:شمال فارس (الأجزاء الداخلية من شبه جزيرة الأتاضول)

عند الحديث عن التأثير الإيراني أي الساساني في الفن البيزنطي فالمقصود بذلك القسم الشمالي من إيران والذي ارتبط بالقبائل التركية التي تميزت في مجال العمارة باستخدام القبة فوق مسطحات مربعة، أما في مجال النحت فقد فضلوا النحت الواطئ الذي يميل إلى تغطية كل جزء متاح من الشكل المنحوت مع عناصر نباتية أو حيوانية.

أما في مجال التصوير فقد استخدمت نفس العناصر الزخرفية مع استعمال اللون الأسود فوق خلفية بيضاء ثم استخدمت بعد ذلك نفس اللونين ونفس العناصر الزخرفية في الطلاء بالمينا التي انتشرت بشكل كبير بعد ذلك.

هـذه العناصـر يمكن أن نقول أنها عناصر تركية انتشرت في العصور المبكرة وبالتالى تطورت هذه العناصر حسب المكان الذى انتشرت إليه وكان هذا الانتشار إلى جهة الغرب قد تم عن طريقين:

الأول: الشــمالى الــذى يمر على إيران إلى القوقاز ومنها إلى الشواطئ الشمالية للبحر الأسود وهنغاريا واسكندنافيا.

الثاني: من إيران إلى الجزيرة العربية ومصر التي ظهر فيها الفن الساساتي والبارثي.

لقد قدام هذا الفن بدور ملحوظ في تكوين الفن البيزنطي وتجئ أهميته بعد الفن الكلاسديكي إيماناً بمثاليته والفن السرياني بواقعيته، على أنه مع بداية العصر المسيحي أصدبح من الصعب الفصل بين الأصول المختلفة إلا أن وصوله من شمال إيران إلى بديزنطة عدن طريق سوريا والأناضول كان له أكبر الأثر في تأثر هذا الفن الإيراني التركي بالفن السرياني.

وعلى ذلك فإن الاتجاه الزخرفى فى الفن البيزنطى قد وصل إلى بيزنطة عن طريق الفريق الغرب، على أى الأحوال يمكننا القول أن الفن البيزنطى هـو مزيج بين فنون الشرق والغرب أى بين الإغريق المعبرين عن الرقة والمثالية مـن جهة وبين الواقعية والقوة من جهة أخرى مع بروز الصور الشخصية

الرومانسية وتفضميل الوضمع الأمامى وكل العناصر الزخرفية من الشرق والأشكال الخرافية للفن الساساني والجمود من النحت الأناضولي.

كسل هذه العناصر بقيت في خلفية الفن البيزنطى إلا أنه بالرغم من تلك العناصر فسإن الدور الأساسي في تكوين الفن البيزنطي يمكن تقسيمه بين اليونان وسوريا ويمكن القول أن هذه البلاد لم تؤثر فقط على الفن البيزنطي بل أيضاً على فكره.

على أى الأحوال فبالإضافة إلى كل ما سبق ذكره فى تكوين الفن البيزنطى فهناك الدين المسيحى ذاته أيضاً الذي لعب دوراً رئيسياً فى هذا المجال. فمنذ عصر جستنيان حيث كرس هذا الإمبراطور جهوده الكبرى فى إنشاء العديد من الكنائس والكاتدرائيات فى الوقت الذى لم تحظ الأبنية الأخرى باهتمام الإمبراطور أو من جاءوا بعده.

ونفس الوقت أصبحت المناقشات الدينية تجرى في الحياة اليومية بين عامة الشعب مما أدى إلى جعل الصفة الدينية تتغلب على ما عداها منذ القرن السابع وبالتالي صبغت كل الحضارة بهذه الصبغة ومما زاد من وقع التأثير الديني تلك الاختلافات الدينية التي شخلت العالم المسيحي لمدة قرنين من الزمان لذلك لم يأت القرن التاسع وحتى القرن الـثاني عشر إلا وأصبح الفن البيزنطي ذو طابع ديني صرف في الوقت الذي أصبحت فيه الكتابات أيضاً ذات طابع عقائدي.

ولذلك يمكننا القول أن الديانة المسيحية ليست فقط أهم أسس الحضارة البيزنطية بل أيضاً أهم عناصر تكوينه فالدين يشكل أهم ملامح الفن البيزنطى، فالفن البيزنطى لم يعكس بكثرة الحوادث التاريخية والسياسية ولكنه عكس غالباً المعتقدات الدينية.

مراجع الفصل السابع مقومات الفن البيزنطى

- Frend, W.H.C. The Early Church. From The Beginnings to 461. London, 3rd ed. 1991, reprinted 1992, 14-19
- Jones, A., The Cities of the Eastern Roman Provinces, Amsterdam, (1983), pp.309ff.
- Veyne, P., (ed.), A History of Life: From Pagan Rome To Byzantium, Cambridge, 1987, 353-382. M. Krause, Die Menasstadt, in (Koptisch Kunst), (1963), 131-136
- Maaty, T., The Church, House of God, Alexandria, (1982) pp. 280-288;
- BAYNES, N.H., and Moss, H. ST B., Byzantium. Oxford, 1961.
- BECKWITH, J., Early Christian and byzanine Art (The Pelican History of Art). Harmondsworth, 1970.
- BECKWITH, J., The Art of Constantinople, New York, 1961.
- BREHIER, L., L'art byzanitin, Paris, 1924.
- BUTLER, H.C., (ed. E. Baldwin Smith). Early Churches in Syria, Princeton, 1929.
- DALTON, O.M, East Christian Art, Oxford, 1925.
- DEICHMANN, F., Studien zur Architectur Konstantinopels (Deutsches beiräge zur Altertumswissenschaft). Baden-Baden, 1956.
- EBERSOLT, J., Monuments d'architecture Byzantine, Paris, 1934.
- GLÜCK, H.. Die christliche Kunst des Ostens. Berlin, 1923.
- HAMILTON, J. A., Byzanine Architecture and Decoration, London, 1933.
- JONES, A.H.M., The Greek City from Alexander to Justinian, Oxford, 1937.
- Krautheimer, R., Early Christian and Byzantine Architecture, London, 1975.
- MACDONALD, W., Early Christian and Byzantine Architecture, New York, 1962.

- MANGO, C., The Art of the Byzantine empire, 312-1453 (Sources and documents in the History of Art Series, edited by H. Janson). Englewood cliffs, New Jersey, 1972.
- MILLET, G., L'art byzantin, in A. Michel, Histoire de L'art, 1, 127-301. Paris, 1905.
- Morey, C., Early Christian Art, Princeton 1992.
- PIGANIOL, A., L'empire chrétien 325-395. Paris, 1947.
- RICE, D.T., Byzantine Art, London, 1968.
- RICE, D.T., The Beginnings of Christian Art, Nashville and New York, 1957.
- RUNCIMAN, S. Byzantine Civilization, (New York, 1962).
- SCHNEIDER, A. M. Byzana Vorarbeiten zur Topographie und Archäologie der Stadt (Istanbuler forschungen, VIII). Berlin, 1936.
- SETTON, K.M., Christian Attitude towards the emperor in the Fourth Century, New York, 1941.
- Strzygowski, J., Origin of Christian Church Art, Oxford, 1923.
- Swift, E.H., The Roman Sources of Christian Art, New York, 1951.
- URE, P.N., Justinian and his Age. Harmondsworth, 1951.
- VANMILLINGEN, A., and others, Byzantine Churches in Constantiople, Their History and Architecture. London, 1912.
- VOLBACH, W.F., Art byzantin., Paris, 1933.
- VOLBACH, W.F., Early Christian Art, New York, 1962.
- WULFF, O., Altchristliche und byzantinische Kunst (Handbuck der Kunstwissenschaft)., Berlin, 1914-24.

القصل الثامن

ملامح العمارة البيزنطية

تقديم

سبق الإشارة إلى العناصر التى أثرت فى تكوين ما يعرف باسم الفن البيزنطى والستى يمكن القول أنها عناصر متعددة وإن كان يمكن التفريق فيما بينها فى المراحل الأولسى لهذا الفسن إلا وأنه بعد اكتساب الفن البيزنطى ملامحه الرئيسية تلاشت هذه الأصسول فسى اللغة الجديدة لهذا الفن ولا شك أن الحديث عن الفن البيزنطى لابد وأن يتسناول العناصسر المميزة له ويقصد به العمارة والنحت والتصوير ثم مجموعة الفنون الصغرى.

ونظراً لأن طبيعة المسيحية كانت تستلزم أماكن تمارس فيها طقوس هذه الديانة الجديدة لذلك فإن الحديث عن الفن البيزنطى يستوجب أولاً الحديث عن العمارة وبالذات عمارة الكنائس التى بنيت لخدمة الدين الجديد بمعنى أو بآخر.

الأجزاء المعمارية للكنيسة

وفي الحقيقة أن العميارة لم تقتصر على عمارة الكنائس فهناك المبانى العامة الأخرى والقصور والمنازل والمقابر، إلا أن التحديد الحقيقي والملامح الجديدة للفن البيزنطي ظهرت بالذات في الكنائس نظراً لأن احتياجات الدين الجديد استوجبت متطلبات خاصية فإن عمارة الكنائس جاءت لتلبية هذه المتطلبات. ولذلك فالعناصر المعمارية للكنائس حالياً، ويمكننا

القسول فإنسه مهما تعددت أشكال الكنائس البيزنطية فإن العناصر الرئيسية التي تكونت منها تلك الكنائس هي كالآتي:

أولاً: الفناء الخارجي Atrium

وهدو فداء واسع غير مسقوف محاط من ثلاث أو جميع الجهات بس Porticus الذي يكون إما من طابق واحد أو طابقين، هذا Porticus مفتوح من الخارج أو معلق بجدار وعند تواجد فتحات في هذا Porticus وهي المسافات بين الأعمدة كان لابد من وجدود حواجز خشبية تفصل الـ Porticus عن الفناء الخارجي Atrium ، وبصفة دائمة يتواجد الـ Atrium أمام مدخل الكنيسة. ويلاحظ أن الاختلافات في Porticus بين الكنائس يتحدد من وجود الجناح الشرقي للـ Porticus أو شكله أو عدم وجوده تماماً.

ومنذ البداية كان دائماً مدخل الكنيسة من الجهة الشرقية يقابلها الهيكل وهو آخر جزء من الكنيسة في الجهة الغربية ولقد ظهرت نظريات تحاول تفسير تخصيص الجهة الشرقية كمدخل للكنيسة لأنه تأثير في العبادة المازية وهي عبادة تقديس الشمس إلا أنه ليست هناك ما يؤيد وجهة النظر هذه. ويمكن تفسير تحديد الجهة الشرقية للكنيسة فإنه تطبيق عملي لميا توصل إليه المعماريون خلال العصر الإمبراطوري حيث كانت البازيليكات بحدد مدخلها من الجهة الشرقية.

ففى الكنائس اليونانية نجد أن Porticus يمتد فى ثلاث جهات فقط أما الجهة السرابعة وهى الشرقية المواجهة لمدخل الكنيسة فلا وجود للس Porticus وإنما يوجد بدلاً منه حائط به بابان جانبيان يؤديان إلى مدخل الكنيسة.

بالنسبة للكنائس في روما وسالونيك وفلسطين نجد أن الـ Porticus يمتد في أربع جهات وفي كنائس آسيا الصغرى كان الـ Porticus في الجهة الشرقية على شكل جدار مثلما في الكنائس اليونانية إلا أن كنائس آسيا الصغرى تشمل على ممر يفتح من جهة على صالات الكنيسة من جهة على صالات الكنيسة بواسطة أبواب ضيفة. يوجد في وسط Atrium في العادة Kantharos أي حوض التعميد وأحياناً يوجد بدلاً منه نافورات كما أن بعض الكنائس تحول الـ Atrium إلى حدائق وكذلك أطلق عليه لفظ Propilo ، وأمام الـ Atrium يوجد أحياناً Propilo

وهو مدخل معمد وهو الجزء المعمارى الذى كان يسبق المعابد الكلاسبكية، أما بالنسبة للكنائس فلم يكن له أى وظيفة إلا إضفاء مظهر فخم على واجهة الكنيسة.

ثانياً: الصالة المستعرضة Narthex

وهذا اللفظ مأخوذ من الكلمة اليونانية بالامراض وهو لفظ يعنى صالة مستعرضة ويجبب ألا نخلط بينها وبين المراضية المرقى، فالمراضية المحافية الكنيسة فإذا كانت واجهة الكنيسة تفصل هذا Narthex عن الصالات الداخلية الكنيسة أطلق عليه اسم Narthex خارجى أما إذا كان الجزء الإبتدائي للكنيسة أو الكنيسة أطلق عليه Narthex خارج الكنيسة فقد أطلق عليه Narthex داخلي. الأمامي من الصالات أي أنه لا يتواجد خارج الكنيسة فقد أطلق عليه معمارية فالمعمارية فالمعمارية فالمعمارية فالمعمارية فالمعمارية فالمعمارية المعمارية وإما عبارة عن صالتين مثلما في كنيسة أياصوفيا وفي الغالب تكون واحدة أو مركبة وإما عبارة عن صالتين مثلما في كنيسة أياصوفيا وفي الغالب تكون الجدارين الجدران القصيرة للكنيسة مستوية ولكن في بعض أديرة مصر نجد أن هذين الجدارين محديين. في العادة يكون اتساع صالة Narthex مثل اتساع الصالات الصغري للكنيسة أعصدة. وكانت وظيفة المسيحيين إلا أنه ومع ابتداء القرن السابع عندما استقرت النادمين أو كبار المؤمنين من المسيحيين إلا أنه ومع ابتداء القرن السابع عندما استقرت نهائسيا الديانة المسيحية استخدم Narthex في أغراض أخرى مثلاً كمكان للركوع قبل الدخول إلى الكنيسة للاشتراك في الطقوس الدينية.

ثالثاً: واجهة الكنيسة

كانت الواجهة في الكنائس القديمة غاية في البساطة من الناحية المعمارية ففي الجسزء الأسفل من ثلك الواجهة باب أو ثلاثة أبواب تستخدم كمدخل للكنيسة بينما من أعلمي توجد نافذة كبيرة وأحياناً أيضاً فتحتان جانبيتان لإعطاء الضوء للداخل وذلك في حالمة وجود ثلاث صالات داخلية. في بعض المناطق وخاصة في الشرق كانت تتواجد علمي الواجهة بعض الكرانيش وبعض الزخارف الحلزونية البارزة وفي الكنائس التي يوجد بها Atrium و Narthex تقتصر الواجهة فقط على الجزء العلوى والنوافذ وأيضاً في الجمالونات التي تحدد أعداد الصالات الداخلية.

رابعاً: الصالات الداخلية Navate

وهى تكون جسم الكنيسة ذاته وهى مخصصة لتواجد المؤمنين وليس هناك قاعدة ثابتة لشكل الفاصل الذي يفصل بين تلك الصالات وبين الجزء الأخر من الكنيسة وهو Presbiterion فأحسياناً يكون الفاصل على هيئة حاجز خشبي وأحياناً على هيئة عقد وذلك عند تواجد الصالة المستعرضة. بعد ذلك هناك عدد من الصالات في العادة فردى ١، ٣، ٥، ٧، ٩ إلا أن عدد الكنائس التي تحوى سبع صالات قليل للغاية كما وأنه من السنادر وجود كنائس بها تسع صالات إذ أن العدد الشائع هو ثلاث فقط وفي هذه الحالة نجد أن الصالة الرئيسية الكبرى هي الصالة الوسطى وعلى جانبيها الصالتان الأصغر حجماً. أما الفاصل بين كل صالة وأخرى يكون من الأعمدة أو الدعامات التي تحمل العقود. وابستداء من القرن الخامس بدأ يظهر في كنائس الشرق وكنائس Ravenna عنصر معماري جديد انتشر بعد ذلك وأصبح الجزء المسمى Lubrino وهو عنصر معمسارى استخدم كحلقة وصل بين تاج العمود والعقد وهو يعطى رشاقة لهذا القطاع المعماري وفي العادة كان يوجد فوق Lubrino منظر الصليب أو اسم الشخص الذي بني الكنيسة، كذلك يلاحظ أنه في العمارة المسيحية فضل استخدام الدعامة عن العمود نظراً لعدم توفر المرمر دائماً لعمل الأعمدة والأن الدعامات تتحمل أكثر ثقل سقف المبنى بالإضافة إلى أن استخدام الدعامات يقلل بقدر الإمكان عدد الأعمدة بتضخيم حجم الدعامات وذلك لإتاحة الفرصة للمؤمنين لمتابعة الطقوس الدينية.

في كينائس القيرن الرابع كانت النسبة محفوظة بين اتساع الصالات الصغرى بالنسيبة للصيالة الوسيطى هذه النسبة هي ١: ٧، أما خلال القرن الخامس لم تحتفظ الكنيسية البيزنطية بهيذه النسبة إذ أصبحت تلك الصالات الصغرى أضيق قليلاً من الصالات الكبرى، وبالنسبة لسقف البازيليكا نجد أنه في الكنائس التي ترجع إلى القرون الأولى كان السقف في العادة من الخشب ومغطى بالآجور (القرميد) وفي معظم حوض البحر الأبيض كانت الكنائس فيه تستخدم عوارض خشبية توضع على شكل المقص المعماري Pediment وكانت هذه العوارض الخشبية تترك أحياناً مزينة من الداخل واحسياناً أخرى كانت تغطى بطبقة جصية وتزين بمربعات مذهبة ولكن بعد ذلك انتشر استخدام القبة حلول الستخدام القبة حلول

معمارية أخرى، بالنسبة لإضاءة الأماكن الداخلية من الكنيسة فإننا يمكننا ملاحظة مدى الاهتمام بإعطاء أكبر قدر من الضوء إلى داخل الكنيسة عكس المعابد الوثنية لذلك كانوا يستخدمون عسوارض مرمرية في فتحات النوافذ تغلق بالزجاج الملون أو لموحات من المرمر، هذا العدد يختلف من كنيسة لأخرى حسب مساحتها كما وأن إضافة طابق على فوق الصالات الصغرى استتبع عدد أكبر من النوافذ على أشكال مستديرة، في الليل كانت الكنيسة تضاء بمسارج تتدلى من الصفوف ومن الجدران ومن العقود كذلك كانت توجد شمعدانات ذات فرع واحد أو أكثر لتزين المذبح.

خامساً: الصالة المستعرضة الصغرى Transetto

فى العادة نجد أن صالات الكنائس الأولى تمتد بطول المبنى حتى قرب Abside أو المحراب ألا أنه فى بعض الكنائس يتوقف امتداد تلك الصالات عند حد معين ليبتدأ عندها صالة مستعرضة مكونة مع صالات الكنيسة شكل حرف T وهو رمز الصليب. ففى المسيحية يطلق على هذه الصالة المستعرضة Transetto وهى تحتل عرض كل المبنى وتنتهى عند حنيتيها الصغيرتين بجدران مستوية إلا أنه فى بعض الأحيان تأخذ هذه الجدران الشكل المحدب وتتخذ شكل محاريب.

ويمكن تقسيم Transetto من حيث شكلها إلى قسمين:

أولاً: Transetto مستقل بمعنى أن صالات الكنيسة يتوقف امتدادها عند حدود صالة Transetto وفى هذه الحالة تكون تلك الصالة المستعرضة إما مقسمة إلى ثلاثة أجزاء وذلك بواسطة الأعمدة والأقواس.

ثانياً: Transetto غير مستقل وهو عندما تمند الصالات والأعمدة ملتفة حولها لكى تمير أمام منصة الشمامسة Presbiterion مثلما في كنيسة القديس أبو مينا بالقرب من الإسكندرية ومن الملاحظ أن النوع الأول أكثر انتشاراً من النوع الثاني الذي يظهر فقط في الشرق.

سادساً: منصة الشمامسة Presbiterion

هذا الاسم مأخوذ من الكلمة اليونانية πρεσβυτερος ويعنى الحيز المحصور بين المحسراب أو Abside والصالات، هذا المكان مخصص لتواجد الرئيس الديني للكنيسة والشمامسة الذين يقومون على الشعائر الدينية. ومن الملاحظ أن Presbiterion يرتفع مستواه عن مستوى الصالات بدرجة أو أكثر لإتاحة الفرصة للمصلين لرؤية الشعائر الدينية. وهذه المنصة Presbiterion تحاط بحواجز تفصلها عن بقية الكنيسة وتستكون من المذبح Abside والهيكل Abside وكرسى القسيس Cattedra بالإضافة لكراسي الشمامسة وكذلك Cattedra.

المذبح Altare

وهـو أهـم جزء في كل المجموعة المعمارية التي تتكون منها الكنيسة فعليه تقام الطقوس الدينية الخاصـة بالعشاء الأخير.

تنقسم أشكال المذبح إلى أربعة أشكال:

- ۱- مذبح على شكل مائدة ويتكون من لوحة مرمرية كبيرة تعتمد على دعامة وسلطى أو على أربع أو أكثر من الدعامات الجانبية وبعض الدعامات تتضاعف عندما تكون تلك اللوحة على شكل حدوة حصان وهذا الشكل منتشر جداً فى الشرق لتشابهه مع المائدة التى كانت موجودة فى العشاء الأخير.
- ۲- أحياناً يكون المذبح على شكل كتلة صماء من المرمر أو من الحجر أو من أى مواد أخرى وأحياناً تكون هذه الكتلة المصممتة كقاعدة لمائدة توضع فوقها وقت اللزوم.
- ٣- مذبح على شكل تابوت أو صدوق فيكون المذبح عادة من المرمر أو الحجر أو مسن المونة ومغطى بالمعادن الثمينة (ذهب، فضة و احياناً برونز). وكانت هذه المذابح إما ثابتة أو متحركة حيث كانت الأخيرة من الخشب.
- ٤- ابستداء مسن القرن الخامس تحول المذبح إلى مقبرة تحوى رفات الشهداء فى سسبيل الديسن الجديسد جاعلين من ذلك المذبح مقبرة المسيح نفسه لأن هذه السرفات تحساكى الأعضاء الحية للسيد المسيح. فى حالة المذبح المبنى على

شكل كـنلة صماء نجد أنهم كانوا يحفرون فيه حفرة تكون لاحتواء رفات الشهداء بينما في حالة المذبح الذي يكون على شكل تابوت أو صندوق فقد حفظت في داخله رفات الشهداء. أما بالنسبة للمذبح على شكل مائدة فقد كانت رفات الشهداء تحفظ في حفرة مستطيلة أو على شكل صليب محفور في الأرض تحت المذبح ومغطاة بلوحة مرمرية.

المحراب أو الهيكل Abside

وهو الجزء الأخير من الــ Presbiterion في الكنائس العامة وحقيقي أن عنصر المحاريب وجد أيضاً في العمارة الوثنية سواء في البازيليكات أو في المعابد إلا أنه استخدم أيضاً في الكنائس المسيحية لاحتواء كرسى الأسقف الذي كان يوجد في وسط التجويف والمحماط من الجانبين بكراسي الشمامسة الذين كانوا يجلسون على جانبي الأسقف ونظراً لأن الأسقف حسب العقيدة المسيحية _ يمثل المسيح نفسه فوق الأرض بيسنما بقية الشمامسة تمثل المساعدين له، لذلك فإن هذا الجزء المعماري يمثل الكنيسة نفسها بمعناها المعنوى ومعظم الكنائس بها Abside أو محراب واحد يتطابق مع الصالة الوسطى إلا أن بعض الكنائس الأخرى بها ثلاثة محاريب واحد كبير في الوسط وإثنان على الجانبين، في العادة يكون شكل المحراب نصف دائري وفي الغالب نجده بارز في الحائط الخارجي إلا أنه في قليل من الأمثلة نجد أن الجدران الخارجية للمحراب مستقيمة وليست بارزة وفي قليل من الأمثلة يتخذ المحراب الشكل الثماني كما أنه لا توجهد دائماً نوافذ مفتوحة في المحراب وفي حالة وجودها يكون عددها فردي كذلك فإنه من النادر تواجد عناصر زخرفية معمارية في الجدار الخارجي للمحراب، أما الجدر الداخلي فإنه من أكثر الأماكن الذي تتواجد فيه الزخارف والصور المرسومة التي تمثل مشاهد من الديانة المسيحية وخاصة صورة المسيح كطفل أو المسيح المكتمل الرجولة.

قوس النصر

أحيانا وفى الكنائس الكبيرة كان يتقدم الجزء المقدس قوس كبير، كان الهدف منه دينياً إضافاء المزيد من المهابة على هذا الجزء المقدس، كما أنه جماليا كان يستخدم

كأرضية لموضوعات رائعة من الفسيفساء، ومعماريا كان يعتبر عنصرا معماريا يساعد على الترابط بين الأجزاء الطولية والعرضية من المبنى.

۲۸.

الإضاءة داخل الكنيسة

بالنسبة للإضماءة داخمل الكنيسة نهارا كانت عن طريق النوافذ المستطيلة أو المربعة أو التي تأخذ شكل نصف دائري في الجزء العلوي.

وقد اهتم المعماريون بإدخال أكبر قدر ممكن من الضوء داخل الكنيسة. وفي الكنائس الضخمة كانت تستخدم أحياناً عوارض مرمرية في فتحات النوافذ، وعادة مأ كانت تخلق هذه الفتحات تبعاً لحجم الكنيسة.

وفى حالة إضافة طابق علوى للكنيسة والذى كان مخصصا للسيدات فتحت أيضاً نوافذ لإضاءته.

أمسا فى الليل فقد أضيئت الكنائس بالمسارج التى نتدلى من السقف ومن الجدران ومسن العقود هذا بالإضافة إلى الشمعدانات ذات الفرع الواحد والتى كانت توضع عادة على المذبح.

مواد البثاء المستخدمة في الكنانس

فسى الكنائس الغربية انتشر استخدام الطوب الملتصق بالمونة وقد نبع ذلك تغطية الجدران بالمصبص أو الفرسكو أو بصفوف من اللوحات المرمرية.

أما في الكنائس الشرقية فقد انتشرت الأحجار في بناء الكنائس وقد استأزم ذلك استخدام الدعامات أحياناً أكثر من الأعمدة لتحملها الكبير لنقل الأحجار.

مواد وطرق البناء البيزنطية

فسى العصر البيزنطى كان يعتمد أسلوب البناء على عناصر محلية قد تختلف من مكان إلى آخر وأيضاً من قرن إلى قرن. هذه العناصر تتحصر فى نوع أو مواد البناء طبقاً لبعض التقاليد المتبعة والتكنيك المستخدم.

انقسمت طرق البناء في العمارة البيزنطية إلى نوعين:

147

- ۱- طريقة Ashler: وهي منتشرة في منطقة سوريا وفلسطين وأرمينيا أكثر من انتشارها بصورة عامة في آسيا الصغرى، وفيها يوضع حجران مستطيلان يعلوهما في وسطهما حجر مستطيل يربط بينهما وتستمر هذه العملية بالتبادل.
- ٢- الطريقة الثانية: وهمى مستخدمة فى القسطنطينية والساحل الشرقى السيا الصغرى وإيطاليا والبلقان والتى كان يستخدم فيها الطوب المحروق والرمل، وكانت هذه الطريقة تعرف باسم الطريقة البيزنطية.

كانست هذه الطريقة الأولى تستخدم في بناء الحوائط ولكن بالنسبة لملاسقف كانت نادرة الاستخدام بحيث استخدمت في المساحات الواسعة المباني المبنية بطريقة Ashler ومواد أخرى في الأسقف مثل الخشب أو كتل حجرية.

أما الطريقة الثانية وهي ما عرفت بطريقة البناء البيزنطية وقد كانت تتكون أساساً من حائطين متقابلين من كتل حجرية تأخذ أشكالاً مربعة أو مثمنة تملئ الفراغ بين هذين الحائطين بمجموعة كبيرة من الرمل المخلوط بالمونة وعندما يصل البناء إلى عدة أقدام كان يتبع هذا الجزء جزء أصغر يكون من عدة صفوف من الطوب brick غالباً خمس صفوف وتتكرر هذه العملية حتى يتم بناء الحائط كله.

كان حجم الطوبة في العمارة البيزنطية عموماً وفي القسطنطينية خصوصاً يكاد تكون مربعاً حيث يصل ضلعها إلى ١٤-١٥ بوصة أما السمك فهو من ١٤ إلى ١٤ بوصة وهي بذلك أكبر من الطوب المحروق أو الطوبة الرومانية.

وقد زاد حجم الطوبة إلى ضعف ذلك الحجم السابق في الأماكن الواسعة كالعقود وكانت تختم الطوبة البيزنطية وهذا دليل على أنها كانت تتبع رقابة معينة وإن كان لم نصل الآن إلى حل رموز هذا الختم إلا أنه ومن المؤكد كان يحمل اسم المصنع المنتج أو المواصفات القياسية لهذا الطوب.

هذا بالإضافة إلى أنه أحياناً نجد مجموعة من المبانى التى بنيت كلها من الطوب لأن الجيزء السيفلى مين المبنى كان مبنياً بالحجر، أما العلوى فقد كان يُبنى كله من الطيوب ولكن الطريقة الأكثر استخداما هى طريقة الطوب المحروق والرمل. على أى حال وكما ببدو أنه ليس هناك قواعد محددة كان لابد للمهندس أن يلتزم بها.

حاول البعض الاعتماد على سمك هذه الحوائط كوسيلة من وسائل التأريخ للمبانى البيزنطية المختلفة ولكن لم تكن قاعدة وقد يختلف هذا السمك من بناء لأخر من نفس الفترة.

من الناحية الظاهرية قد تشبه المبانى البيزنطية المبانى الرومانية ولكن فى الحقيقة هناك فرق بين الاثنين، فالمبانى الرومانية كانت تعتمد أساساً على الملاط الأسمنتى كما كانت قطع البناء متجانسة كما أن الواجهة كانت تتكون من طبقة عميقة يمكن أن تزال دون أن تحدث أى ضرر فى المبنى، أما فى المبانى البيزنطية فكان الأساس هو الرمل.

الآراء حول أصل البازيليكا أو الكنسية

"الكنيسة" هو لفظ معرب أصلها "كنشت" عربها العلماء العرب ومنهم العباس بن مرداس.

وقد اختلف العلماء عن أصل هذا المبنى فقد رأى البعض أن تخطيط البازيليكا المسيحية الأولى لابد وأنها منقولة من البازيليكات الرومانية إلى العمارة المسيحية، فنجد بالطبع هناك تشابها بين البازيليكا الوثنية والمسيحية فكلاهما كان ينقسم إلى ثلاثة أجزاء رئيسية كان الغرض منه اجتماع عدد كبير من الناس. فلابد أن البيزنطيين قد استفادوا مسن خبرة من سبقوهم فسى تهيئة المكان المناسب الذى يضم أكبر عدد ممكن للاجتماعات.

وهــناك رأى آخر أن أصل البازيليكا المسيحية جاء من اللفظ Domus Dei ابيت الله، وهذا اللفظ أطلقه المؤرخون على الكنائس الأولى والتى كانت تقام فى المنازل الخاصــة والــتى اســتخدمت بكــثرة فى العبادة وعقد الاجتماعات الدينية فى فترات الاضطهاد الدينى والتى كانت عبارة عن فناء محاط بالأعمدة وكان يستخدم للصلاة. وقد عثر على منزل فى مدينة الصالحية بسورية يرجع إلى منتصف القرن الثانى الميلادى وكان يستخدم فى الصلاة.

وكان نظام المنازل الخاصة لا يتسع لأعداد كبيرة من المجتمعين وعلى ذلك فالاحتمال ضعيف أن تكون البازيليكا المسيحية قد تأثرت بنظام البيوت الخاصة.

وهناك نظرية تربط بين البازيليكا والمقابر الأرضية، فمنذ القرن الثانى والثالث الميلادى حظيمت المقابر الأرضية التي دفن فيها شهداء الدين المسيحي بعناية خاصة

nverted by 11ff Combine - (no stamps are applied by registered version)

717

وكان يقصدها الكثيرون في المناسبات الدينية والأعياد وذكرى الاستشهاد ويقيمون فيها بعض الطقوس الدينية. وقد أطلق عليها لفظ (Martyrium) أي مكان الشهيد.

وقد عثر على بعض المقابر ومن أهمها المقبرة التى نقع أسفل الأرض (Crypt) في كنيسة القديس بطرس في روما، وهي عبارة عن حجرة بسيطة مستطيلة نحتت في أحدد جوانبها حنية لتحديد الاتجاه وأقيم أمام الحنية هيكل صغير يقف فيه رجال الدين لتأدبة الصلاة.

وبذلك نستطيع القول أن أقرب هذه النظريات إلى الوضوح والمنطق هو تأثر الداز بليكا المسبحية الأولى بتخطيط وأغراض البازيليكا الرومانية.

أشكال الكنائس

تعددت أشكال الكنائس ما بين طولية ومركزية والأخيرة يندرج تحقها عدة أشكال منها أشكال دائرية أو مضلعة أو Polibati أو صلبة أو مختلطة، والفارق الرئيسي بين كلا الشكلين الطولى والمركزى أنه في الشكل الأول تنظم أجزاء الكنيسة على محور واحد وتتعدد السقوف ما بين مسطحة أو قبوية أو مقببة.

أما الأشكال المركزية فإن القبة هي العنصر السائد فيها فقط وفيها يكون نقطة المركز هي الأساس الذي ينظم حول أجزاء الكنيسة.

أولاً: الأشكال الطولية

وهمى الكمائس التى تأخذ شكل مستطيل حيث يكون الضلع الشرقى الغربى أطمول ممن الضلع الشمالي الجنوبي، هذا النوع من الكنائس يطلق عليه اسم بازيليكا، وأبسمط شمكل للكنائس الطولية هي البازيليكات ذات الصالة الواحدة والتي تأخذ شكل مستطيل والتي يسبقها في العادة Atrium و Narthex وتنتهى بالمحراب.

أما أشكال الكنائس الأكثر تعقيداً من السابقة هي تلك التي تتكون من أكثر من صالة وعدد الصالات عادة فردى والعدد ثلاثة هو الأكثر شيوعاً ويحيط بالكنيسة من الخارج مباني أخرى مخصصة لأغراض دينية أو جماعية وخاصة مجموعة المؤمنين.

وتكون جدران الصالة الوسطى عادة من أسفل ومن أعلى مكونة من دعامات أو أعمدة وأن كانست الدعامات مفصلة أكثر من الأعمدة لأنها تتحمل أكثر ثقل الجدران العلسيا والسقف وبالتالى لا يحتاج المهندسون إقامة العديد من الدعامات بعكس الأعمدة الستى لا تستحمل كثيراً ولذلك تقام الكثير منها حتى لا ينهار السقف ونظراً لأن الاتجاء العمومسى في الكنائس هو إتاحة أكثر مساحة خالية لإعطاء الفرصة للمسيحيين لمتابعة الطقوس الدينسية الستى تقام في Prosbeterion لذلك فضلت الدعامة ولتحقيق ذلك الغرض فضلت الأقواس أي العقود عن الدعامة الخراً لأن العقود تقلل أيضاً من تقسل الجدران المحمولة على دعامات أو أعمدة لأن فتحات هذه العقود واسعة. وابتداء من القرن الخامس بدأ يظهر عنصر معماري جديد هو الـ Pulvino الذي كون حركة الوصل بين العقد والدعامة أو العمود مما أضاف للعقد رشاقة أكثر من ذي قبل.

توجد الصالة العرضية في بعض الكنائس وهي الصالة التي تتواجد أحياناً وتفصل ما بين الـ Navate والـ Prosbeterion ولقد أدى تواجد هذه الصالة العرضية إلى وجود قوس ضخم يطلق عليه قوس النصر في نقطة تقاطع الصالات الطولية مع الصالة العرضية وفي حالة عدم تواجد Transetto كان هذا القوس يتواجد أمام المحراب أو Abside. ولقد استخدم هذا القوس لتدعيم الجدران الجانبية خاصة في الكنائس الغربية أو الكـنائس الشروية في الأناضول وسوريا الجنوبية حيث كانت الأحجار هي المادة المستخدمة في البناء فإن نقل السقوف والجدران العليا استلزم تواجد عناصر معمارية عرضية لتربط الجدران الجانبية مثل عقود من الحجر تستند على دعامات قوية تتقابل مع الدعامات المستخدمة لفصل الصالات عن بعضها وبالتالي تتحقق عملية الترابط.

على العموم وإلى جانب الهدف المعمارى الذى استخدم من أجل أقواس النصر هذا في أسان المساحة المتاحة فوق هذه الأقواس استخدمت لعرض مواضيع دينية مرسومة أو من الفسيفساء.

بالنسبة للمواد البنائية في الكنائس: يمكن ملاحظة هذه المواد في الكنائس الغربية عن الكنائس الشرقية.

فى الكنائس الغربية: نجد أن مادة البناء هى الطوب الملصق بواسطة المونة. فى الكنائس الشرقية: كانت الأحجار هى المادة المستخدمة لبناء الكنائس. في كنائس الغيرب حيث استخدم الطوب في البناء استنبع هذا طلاء الجدار ان الداخلية بالمصيص وأحياناً كانت الجدزان تغطى بطبقة من الطوب المنتظم الشكل، وقد سياعد استخدام الطوب في البناء على إضافة عناصر معمارية زخرفية كالكرانيش القائمية تحت السقف المثلث الشكل أو أفاريز تحيط بالأبواب أو أشكال زخرفية أخرى مثل الصلبان أو الحلقات المعلقة.

أما في الكنائس الشرقية حيث استخدمت الأحجار فإن الدعامات استخدمت أكثر من الأعدة وأحياناً استخدمت الدعامات والأعدة بالتناوب لكي تستند عليها العقود التي تحمل القباء، أحياناً كانت واجهة الكنيسة محصورة بين برجين مستطيلين وأحياناً كانت توجد في الواجهة قوس ضخم توجد في الواجهة قوس ضخم محمول على دعامات وأحياناً كان يوجد على الجانبين الطولبين مقصورات معمدة Edicole ونظراً لأن الكنائس الشرقية كانت تستخدم المواد البنائية التقيلة لذلك فإنها لم تفصل الكنائس ذات المساحة الطولية نظراً لأن هذه الكنائس كانت سقوفها أما قباء أو قباب التي يسهل إرسائها فوق المساحات الدائرية أو المربعة أو المضلعة لذلك فُضل في الشرق كنائس النوع الثاني ويقصد به الكنائس المركزية ولقد أدى هذا إلى نشأة كُنائس مختلطة أصبحت من أهم مميزات أشكال الكنائس البيزنطية.

ثانياً: الكنائس ذات الشكل المركزي

رأيا في الكناس الطولية أن الأجزاء التي تتكون منها الكنيسة مثل الـ Prosbeterion و Navate و Prosticus موزعة على محور طولى. أما بالنسبة للكنائس المركزية فنجد أن هذه الأجزاء المعمارية موزعة حول نقطة مركزية وأنها ذات خطوط دائرية بدلاً من المستقيمة مثلما كان الحال في الكنائس الطولية.

من الصعب تحديد أشكال الكنائس المركزية ولكن يمكننا القول أنها إما أن تكون مبانى مستديرة أو مضلعة أو Polibati أو ذات طابع مختلط أو كنائس صليبية الشكل، إلا أن الطابع المميز لكل هذه المبانى أو الكنائس المركزية هو تواجد القبة.

ويسرجع أصل هذه الكنيسة المركزية بدون شك إلى عصر متناهى فى القدم مثل الأكسواخ الفيوليتية والمقابر الكريتية والميكينية، كل هذه النماذج تطورت من التجارب

المعمارية الكثيرة خاصة خلال العصر الرومانى الذى فضل المبانى المركزية أكثر من العالم الموانى ومن العالم الرومانى اكتسبت القبة أيضاً مظهراً معمارياً رائعاً حيث انتقلت إلى الشرق الذى شهد مولد هذا التطور المعمارى في فجر التاريخ.

إذن فالتغيير الجوهرى الذى أحدثه العالم الرومانى بالطريقة التنفيذية لبناء القبة بواسطة العقود والقباء ذات المخروطات المتشعبة تناولته بيزنطة وركزت اهتمامها حول الصلة بين القبة وما تحتها وخلق المقرنصات المستقلة وتحقيق الخلط بين المبانى الطولية والمركزية التي ميزت الكنيسة البيزنطية.

أ- مباتى دائرية ومضلعة

أبسط الأمثلة على المبانى الدائرية والمضلعة هى تلك المبانى التى لا يوجد بها تقسيم داخلي حيث تستند القبة مباشرة على الجدران، ومن أمثلة تلك المبانى ضريح القديسة هيلين من القرن الرابع في روما وضريح قنسطنطين والملحق بكنيسة الرسل بالقسطنطينية والمبنيان المستديران لكنيستى Petronilia ، St. Andrea من القرن السرابع/الخسامس وكذلك الكنائس المضلعة الثمانية الأضلاع والملحقتان بكنيسة القديس سان لورانسوا بميلانو.

وابتداء مسن القسرن الخامس بدأت المبانى المركزية تستخدم كقاعات دينية مع إضافة محاريب لإظهار الوجهة الشرقية بها. وأحسن مثال على ذلك يظهر في كنيسة القديس جورج في سالونيك حيث فتح في القبة لأول مرة ثمان نوافذ بينما احتوت كنيسة سان جريجوريو في ميلانو على مشكاوات نصف دائرية ونصف مستطيلة بالتناوب.

أسا كنيسة القديس St. Gereone و Colonnia بألمانيا فيلاحظ أن قاعاتها بها أكثر من مركز ويحيط بالقاعة حنيات نصف مستديرة ويسبق القاعة ذاتها Atrium يأخذ جانبيه القصيرين شكل الحنية.

كسل هذه الأمثلة السابقة كانت من المبانى المركزية البسيطة أى التى لا تحمل أى تقسيم داخلى. أما بالنسبة للمبانى المركبة فنجد أنها تتكون من حلقتين الداخلية وهى التى تحمل السقف أما الحلقة الثانية فهى الخارجية والتى تحصر بينها وبين الحلقة الأولى ممسر. مثال على ذلك المبنى الذى أقامه قنسطنطين فى ٣٢٦ – ٣٣٥ م فى أورشليم. هسذا المبنى بسه شلائ حلقات متداخلة أصغرها وهى موجودة بالداخل وبها الكهف

المقدس. ولا شك أن هذا المبنى كان نموذجاً لهيكل القيامة فى أورشليم، ومثل مقبرة العدراء بأورشطيم من القرن الخامس ومثل كنيسة أم الإله Theotokos من القرن الخسامس بفلسطين، وهذه الأخيرة بها أربع قاعات، بها محاريب بينما محراب القاعة الرئيسية محاط من الجانبين بمبانى جانبية وهو نموذج يتكرر فى المبنى المثمن به Perugia ، ثم المبنى المستدير بـ Perugia.

ب- مباتى تتبع المباتى المركزية Polibato

هــى مجموعة من الكنائس ذات شكل طولى ومضاف إليها ثلاثة محاريب نصف مســتديرة على شكل صليب أو أربعة محاريب على شكل وردة. وفى الحالة الأولى أو الثانية استخدمت هذه المحاريب كسنادة للقبة نفسها وفى نفس الوقت أضغت اتساعاً على المكان من الداخل.

وهناك أيضاً أمثلة على هذه الكنائس الطولية ولكن بإضافة محرابين بشكل نصف مستدير أى أنها Polibato ويمكن أن تأخذ كمثال لذلك الكنائس ذات الصلة Transitto المحدبة الجدارين. ويمكننا ملاحظة أن طراز الأبنية ذات الثلاث محاريب تتواجد بكثرة في الأبنية الرومانية من العصر السروماني الإمبراطوري ملحقة بمباني أخرى. وكذلك يمكننا ملاحظة تواجد المحاريب على شكل ثلاث ورقات مكونة Prosbeterion وملحقة بالمبنى البازيليكي مثلما في كنائس سوريا والعراق ومصر في الديرين الأبيض والأحمر وفي فلسطين حيث لم يقتصر الأمر على تشكيل الدراق ومصر في الديرين الأبيض والأحمر وفي فلسطين حيث لم يقتصر الأمر على تشكيل الدرات المحتلة المختلفة في بيت لحم.

إلى جانب المحاريب المشكلة على شكل ثلاث ورقات يوجد أيضاً محاريب على شكل أربع ورقات متتالية وضلع كل محراب يساوى تقريباً ضلع المربع المتوسط. هذا الطسراز استخدم خاصة في المباني الصغيرة مثلما في كنيسة Henchir Maatria في تونيس. وفي أماكن أحواض التعميد وفي بعض الكنائس الكبرى الأخرى مثل بازيليكا السيد كنونا.

هــذا الطــراز انتشــر كثيراً بعد القرن السادس إلى أن تطور وتحول تقريباً إلى صالب وفيه يقل ضلع المحراب عن ضلع المربع المتوسط.

جــ- مياني ذات طابع مختلط

بياما كانت المبانى القديمة ذات طرز يمكن رؤيتها من الخارج نجد أن الكنائس البيزنطية تتميز بتواجد أكثر من طراز أو شكل معمارى متحدة فيما بينها أو متقابلة. ويظهر ذلك في اتحاد الشكل الثماني مع الشكل الصليبي ذو المشكاوات الدائرية أو المسربعة، هذا الاتحاد الناتج عن أكثر من شكل لا يمكن رؤيته من الخارج لأنه اتحاد داخلي. ومن أحسن الأمثلة على ذلك النوع من الكنائس ذات الطابع المختلط هي كنيسة داخلي. ومن أحسن الأمثلة على ذلك النوع من الكنائس ذات الطابع المختلط هي كنيسة السكل على بمديلانو. وفي هذه الكنيسة يظهر المزج بين الشكل المربع مع الشكل السبقها Tetra Conico والمسبوقة بفناء ضخم ومنتهية بصالة على شكل صليب يسبقها من الجانبين مبنيان Peribelo (معناها إما مكان دائري أو حيز محصور بين جدران مبني والسور المحيط به)، ثمانية الشكل وعلى جانبيها كنيستان ذات محرابين بارزين للخارج، وبعد بضع سنين من إقامة هذه الكنيسة بني في الجانب الجنوبي مبني ثماني الشكل به مشكاوات نصف دائرية ونصف مربعة ويبدو أن هذا المبني استخدم للتعميد ثم الحانب الشمالي صالة صغيرة مشابهة للقاعة السابق الإشارة إليها.

إن اكتشاف مجموعة المبانى هذه غيرت النظريات القديمة التى كانت تعاول معرفة أصل الطراز البيزنطى هل هو من الشرق أو من روما ذاتها. فبالإضافة إلى كنيسة St. Lorenzo في المجانى في Milano تبين مدى انتشار هذه المعالم الجديدة في العمارة في الفترة التى كانت فيها Milano هي مركز البلاد الإمبراطوري ومركز لتلاقى تيارات فنية آتية بدون شك من الشرق عن طريق فنانين رحلوا إلى Milano لوضع خدماتهم تحت تصرف الإمبراطورية. وقد استطاعت هذه المدينة استيعاب التيارات الفنية الأتية من العالم الهلينستي الشرقي وأصبحت بذلك المعبر الذي انطلق منه العمارة البيزنطية بعد ذلك إلى رافنا ثم عن طريق شبه جزيرة البيلان انظلق مرة أخرى إلى الشرق. ومن الغريب أن يحدث هذا في شبه الجزيدة الجنورة الإيطالسية حيث كان الفن الروماني لا يزال في عنفوان قوته، وهذا يفسر لنا كيف ظلت روما صامدة أمام تلك التيارات الفنية الجديدة.

د- المبانى ذات الشكل الصليبي

هناك مجموعة من الكنائس ذات شكل صليبي وهو رمز مهم في العقيدة المسيحية. والكينائس من هذا النوع يمكن تقسيمها إلى قسمين: القسم الأول يكون الصليب فيه حي بمعيني أن ذراعي الصليب لا يحيطهما أي مباني أخرى. أما القسم الثاني ففيه يكون الصيليب محصوراً داخيل نطياق مغلق ومتكامل. ويمكننا أن نضيف إلى هاتين المجموعية الكنائس التي تحمل شكل حرف T، ولقد سبق أن أدخلنا هذه المجموعية ضيمن مجموعية الكنائس التي تحمل شكل حرف T، ولقد سبق أن أدخلنا هذه المجموعية ضيمن مجموعية الكنائس ذات الشكل البازيليكي والتي تتضمن صالة مستعرضة Transitto. ومن المعروف أن الشكل الصليبي للكنائس يستمد أصوله أيضاً مين العمارة الرومانية وإن لم يجهل الفن الهالينستي بعض النماذج من هذا الطراز. بالنسبة للعمارة المسيحية استخدم هذا الشكل بعيداً عن أفكار واضحة ورمزية، فالصليب لا يمينل فقط صلب المسيح كما يعتقد المسيحيون ولكنه يمثل الرمز لعودة ظهور السيد المسيح في نهاية العالم في ثوب القاضي لذلك فالصليب هو رمز الأمل والمجد والرفعة والعدل ونظراً لأنه له هذا المعنى الرمزي لذلك فالعليب هو رمز الأمل والمجد والرفعة والعدل ونظراً لأنه له هذا المعنى الرمزي لذلك فابه يتوافق مع المباني الجنائزية أو مقابر الشهداء Martyruim والأضرحة وأماكن التعميد أي أحواض التعميد.

وأقدم النماذج على المبانى الصليبية الشكل ذات الذراعين الغير محصورين داخل نطاق مبانى أخرى توجد فى إنطاكية حيث تظهر نواة المركز مربعة الشكل والتى يخرج منها أربعة أذرع متساوية يوجد بكل ذراع منها مدخل فى الضلع الحر الصغير بينما يوجد فى الوسط قدس الأقداس Prosbeterion الذى يتشابه مع هذا الشكل أيضاً وإن كان يختلف مع كنيسة St. Giovani فى إفسوس والتى ترجع إلى القرن الخامس أى قبل عصر جستنيان. وتتميز هذه الكنيسة بوجود Martyrium أسفل السوال عصر جستنيان وتتميز هذه الكنيسة بوجود الثلاثة الغربى والشامالي والجنوبي مقسمة عن طريق الاعمدة إلى ثلاثة أقسام بينما الضلع الشرقي مقسم إلى خمسة أقسام نظراً لأن مساحته تفوق مساحة الأذرع الثلاثة الأخرى، أما فى عصر جستنيان حيث أعيد بناء هذه البازيليكا، فقد أصبح يغطيها خمس قباب.

إلى هذه المجموعة بمكننا أن نضيف أيضاً كنيسة الرسل بالقسطنطينية حيث تتميز مجموعة الكنائس الصليبية الشكل والموجودة بآسيا الصغرى والمؤرخة بالقرن

الخامس والسادس بصفات مختلفة. ففي العادة نجد أن الذراع الرابعة المتجه إلى الشرق من الصليب أكبر من الأذرع الأخرى وتحتل تقريباً المحراب بينما الذراع المتجه جهة الغسرب يفسوق في طوله الأذرع الأخرى. وفي هذا المثال يظهر الجمع ما بين الشكل المركسزى والطولي. هذا الشكل سينكمش بعد ذلك وتتميز به مجموعة الكنائس الغربية فسى العصور الوسطى. في بعض الأحيان كان المعماريون يدخلون مربع أو مستطيل عسند نقطسة تقساطع ذراعي الصليب مما كان ينتج عنه شكل مركب يختلف عن شكل الصليب مثلما في كنيسة قلعة سمعان بسورية وفيها استطاع المهندس ببراعة أن يوفق بين ثلاثة أشكال مختلفة هي الشكل الصليبي، الشكل المربم، الشكل البازيليكي.

أما فى كنيسة الأنبياء والرسل بد Gerasa فنى هذه الكنيسة لا نستطيع أن نتحدث عن خلط الطرز بعضها ببعض فقط ولكن يمكننا ملاحظة خروج الذراعين عن المربع الدى يوجد فى الوسط كما لو كان يتدليان من هذا المركز الذى يمثل جسم الكنيسة الأصلى.

والكنيسة الصليبية الشكل المحصورة داخل إطار خارجى يمكن تمييزها عن الكنيسة الصليبية ذات الأذرع الحرة أو المفردة عن طريق تواجد إطار خارجى من أربسع جدران يحلط بأذرع الصليب بينما من الداخل يمكن تمييزها من تواجد القبو وتوسط القبة للبناء. هذا الطراز من المبانى لم يظهر إلا فى الشرق ابتداءً من القرن الخامس وأقدم الأمثلة عليه موجود بالقسطنطينية.

هذه همى الأشكال الرئيسية للمبانى المركزية والتى تعتبر من خصائص عمارة الكنائس البيزنطية.

أنواع التخطيط في الكنانس البيزنطية

تطبورت أشبكال الكنائس وأضيفت إليها العديد من الحجرات والأجزاء التي قد تخمئلف مسن طراز إلى آخر من طرز العمارة البيزنطية. ويمكن تقسيم تخطيطات الكنائس البيزنطية إلى أربعة تخطيطات أو أربع مجموعات هي:

أولاً: الطراز البازيليكي The Basilica

ثانياً: الطراز المركزى أو المباتى المركزية Centralized Buildings

ثالثاً: البازيليكات المقبية The domed Basilica رابعاً: التخطيط الصليبي The cruciform Church

وبمرور الوقت اندمجت بعض الأشكال مع بعضها، وإن كان يمكن تمييزها.

أولاً: الطراز البازيليكي

۱- هذا الطراز له صفات عامة تميزه وهي الصالة الكبيرة المستطيئة التي تتقسم طوليا إلى ثلاثـة أقسـام عـن طريق صفين من الأعمدة. الصالة الوسطى (Nave) والجناحيـن (Aisles)، المدخـل في أحد الجوانب القصيرة يقابله الحنية النصف دائرية والتي تحدد اتجاه الميني السقف خشبي ويرتفع فوق الصالة الوسطى أكثر عن الصالات الجانبية ليسمح بوجود النوافذ للإضاءة.

طرأ على هذا الطراز تطورات كثيرة تبعاً لذوق ومتطلبات المنطقة.

٢- تحـول السـقف الخشـبى إلــى سـقف مبـنى اسـتازم تحويــل الحمال أو الــ
 (Architrave) إلى عقود نقف على (Pyramid).

٣- الأجنحة كانت تزيد أحياناً إلى خمس أجنحة تنتهى كل واحدة بحنية رئيسية.

٤- الحنايا أحياناً تكون نصف دائرية، مثمنة أو بيضاوية.

٥- يضاف إلى المدخل Atrium إضافي في الكنائس الكبري الهامة.

- Martorium علوى للسيدات لمواجهة الزحام في الكنائس الهامة.

٧- كـان يضاف إلى الكنيسة في مراحل لاحقة حجرات متعددة الأغراض مثل كنيسة Epidauros

أمثلة الكنائس من الطراز البازيليكي

كنيسة مدينة الأصنام في الجزائر (Orleans) (شكل ٢٨٠)

أقيمت هذه الكنيسة في عهد قنسطنطين ٢٢٤م، وهي بازيليكا كبيرة الحجم على الطراز البازيليكي طولها حوالي ٢٦ متراً، مستطيلة الشكل تحتوى على أربعة صفوف من الأعمدة تقسمها إلى صالة رئيسة (Nave) وأربع صالات جانبية (Aisles). وكان سقف الصالة الوسطى أكثر ارتفاعاً ليعطى فرصة للإضاءة المباشرة.

وكانست الحنايا داخل المبنى نفسه وليست بارزة عنه، وهناك أيضاً ظاهرة أخرى تلفست النظر وهى وجود حنيتين متقابلتين فى الشرق والغرب. ولاشك أن المذبح كان يتوسط الحنية الشرقية الرئيسية.

بازیلیکا مدینة سالونیك بشمال الیونان (شکل ۲۸۱، ۲۸۲)

ترجع هذه البازيليكا إلى حوالى ٤٧٠م وهى أيضاً على الطراز البازيليكى لها من ناحسية الغرب مدخل يتقدمه صالة عرضية تفصل بينها وبين المبنى نفسه ثلاث أبواب كبيرة.

يفصل الصالة الوسطى عن الجانبين صفان من الأعمدة تعلوها العقود التي تحمل أسفل السقف. ويعلسو الصالات الجانبية صالات أخرى أو أروقة علوية للسيدات (Martorium).

كنيسة قنسطنطين بمدينة بعلبك (شكل ٢٨٩)

وهمى أيضماً على الطراز البازيليكي وترجع هي الأخرى إلى عصر قسطنطين نلاحظ وجود ثلاث حنايا في الغرب لكن من الصالة الرئيسية والأجنحة.

وهــناك ثلاثــة أبــواب في الشرق ومدخل أمامي صنغير narthex يتوسط الفناء الخارجي.

الطراز البازيليكي في مصر خلال العصر البيزنطي

لوحظ في أغلب كنائس مصر العليا أن هناك نمط معين للمدخل العمومي للكنيسة، والذي غالباً ما يتكون إما من مدخل واحد أو ثلاثة مداخل، فالمدخل الواحد (المنفرد) قد يسبدو السنظام الأقسدم للكنيسة، ولكن قد يؤدى إلى صالة أمامية، مدخل ذو ردهة، أما المداخل الثلاثة فهي قائمة على فتحات معقودة بسقوف نصف برميلية تمثل مدخل ذو أفنية، وهي ظاهرة تتسم بالتكيف البيئي الخاص بالمنطقة، فبعض الكنائس المصرية غير المتواجدة في الأديرة، كانت تستخدم تلك المداخل المنكسرة ذات الأفنية كنوع من حماية المصلين الذين يتوافدون على الكنيسة قبل أن تفتح، وهي ظاهرة محلية يمكن متابعتها في العمارة الريفية في مصر، ولكن لوحظ أن بعض تلك الواجهات ذات المداخل الثلاثة

قد يبدو عليها ظاهرة الاستعراض الغنى من زخارف وعقود مركبة تعلوها شرفات ومقاصير عقدية، مثل التى عثر عليها فى أديرة سوهاج. هذا النمط قد يكون مرتبطاً إلى حد ما بظاهرة أقواس النصر الرومانية، وإن كانت أساليب الزخارف والثراء الواضع فسى مفهوم تتفيذها قد تختلف مع طرق تنفيذ بقية عمارة الدير، وهو ما يؤكد أن تلك الأديرة أو الكنائس كانت تتقبل معونات مالية أو مادية أو عبارة عن تنفيذ واجهة للكنيسة من بعض الأباطرة، وهى نتوقف على علاقة تلك الرهبان ومفهوم مذهبهم مع الإمبراطور والكنيسة البيزنطية، وبالستالي فمستوى الثراء الذي نجده في المداخل العمومية قد يكون حالة استثنائية فرضت نفسها على عمارة المكان في وقت معين.

مع أن البقايا الحقيقية لكنائس مصر القبطية قد تعود بدون شك إلى ما بعد الفتح العسربي، إلا أنها — كما أشرنا من قبل — تفقد الإحساس بالأصالة لما حدث بها من تعديدات وتغييرات معمارية أضاعت عنصر الأصالة بها، ويندرج تحت هذه العبارة كسنائس عديدة التزمست حستى الأن بالطابع المصرى الخاص الذي يتكون من البهو الخسارجي المكشوف، الصدن أو الصدالة الوسطى مع الجناحين المكونين للشكل البازيلديكي، شم الهيكل الأوسط الخاص بالشمامسة والمرتلين أثناء تلاوة القداس، وهو بسرتفع عسن سطح أرضية الصحن،هذا الهيكل الخشبي المزخرف يستخدم في بعض الكسنائس كحامل للأيقونات، يليه الهياكل الثلاثة التي يقع بداخلها المذبح ثم المدرج الرخامي الذي يتكون من أربع أو خمس درجات على شكل دائري يعلو القبلة أو الحنية السني تصدر السيد المسيح فوق العرش. تلك هي السمات القبطية في عمارة الكنائس والمستمرة حتى الأن.

ويتبقى لنا مكان المعمودية الخاصة بتعميد الأطفال أو المذنبين بعد توبتهم، وهى عادة ما كانت على شكل حوض من الرخام أو الحجر عميق مستدير الشكل، في بعض الكنائس نجده في البهو الخارجي للكنيسة، وفي البعض الآخر نجد له حجرة مستقلة في الجهسة الجنوبية للكنيسة زخرفت جدرانها بعناظر خاصة بمعمودية السيد المسيح. تلك العناصر المعمارية يمكن متابعتها في كنائس المعلقة، وأبي سرجة، ومارجرجس، القديسة بربارة، وكنيسة أبي سيفين، وكنائس دير أبي مينا، وهي كنائس لا تزال تباشر أعمالها الدينية والطقسية حتى الآن وهو ما يُصعب مسألة تأصيلها تاريخياً.

كنيسة دير سانت كاترين بسيناء

تبدو بازیلیکا دیر سانت کاترین نموذج متأخر من النماذج المعماریة الکناسیة المسبکرة فی مصر (شکل ۲۸۳– ۲۸۶)، المبنی منفذ علی النظام البازیلیکی المعدل أو المتطور المخدمة الخاصة، فنجد الصالة مقسمة إلی ثلاثة أجزاء بصفین من الأعمدة کل صف به ست أعمدة، العمودان الأخیران تجاه الشرق قام بینهما حامل الأیقونات و هو عبارة عسن هیکل خشبی یعرف (بالأیقونسطاس) (شکل ۲۸۰– ۲۸۷)، ملامح تکوین الأیقونسطاس بیسن عمودیسن مسن أعمدة الصالة هو ابتکار معماری (تعدیل) لخدمة الطقوس الدینسیة، یلی ذلك الحنیة أو قدس الأقداس والذی صور علیه حادث التجلی الشسهیر للمسیح المصنوعة من الفسیفساء (شکل ۲۸۸)، تبدو الحنیة غیر بارزة من الخلف، تلك هی حدود النظام البازیلیکی، ولکن نجد أنه نظراً للخدمة الطقسیة المحددة فقد أضیف جناحان أو مجموعة من الحجرات الجانبیة تقام داخل جناحی الصالة أو بجوارها و هسی خاصسة بالأوانی المقدمة و هیاکل لبعض القدیسین الأوائل المکرسین بجوارها و هسی خاصسة بالأوانی المقدمة و هیاکل لبعض القدیسین الأوائل المکرسین المکنیسة والدیر، و بالتالی استخلت تلک المساحات لعمل حواجز حجریة أو خشبیة لتکوین هیاکل خاصة. تلک الظاهرة تبدو محیرة فی العمارة الکنسیة القبطیة عقب الفتح العربی وقلسة الموارد الاقتصادیة، الأمر الذی أدی إلی حدوث ابداع معماری ضروری لخدمة الطقوس الدینیة (شکل ۲۸۲).

ثانياً: الطراز المركزى أو المبانى المركزية The Centralized buildings

إذا كسان فسى الطراز الأول "البازيليكى" تنتظم أجزاء الكنيسة على محور واحد طولسى وتستعدد فسيه السقوف بين مسطحة أو قبوية أو مقببة، ففى الشكل أو الطراز المركسزى فسإن القسبة هى العنصر السائد المركزى وهى النقطة الأساسية التى ينتظم حولها أجزاء الكنيسة، والجدير بالذكر أن العمارة البيزنطية قد تميزت واستمدت شهرتها

من تفوقها في استخدام المقرنصات وبناء القباب وأروع مثال على ذلك كنيسة آيا صوفيا.

وكانت القبة تعلو أشكال عديدة من الكنائس إما:

أ- كنائس دائرية.

ب- كنائس مثمنة أو مضلعة.

ج- كنائس مربعة.

أ- الكنائس الدائرية

انتشر استخدام المبانى الدائرية لخدمة الدين الجديد منذ بداية القرن الرابع وحتى القسرن السادس الميلادى، وقد اتخذت المبانى الدينية الدائرية أشكالاً مختلفة تستند فيها القبة مباشرة على الجدران السفلية:

۱- كنيسة القديسة كونستانزا في روما St. Constanza Rome

(شکل ۲۹۰)

وهـــى أقدم الأمثلة على هذا الطراز من الكنائس حيث ترجع إلى ٣٢٤- ٣٢٦م، وقــد بنيت لتدفن فيها ابنة فنسطنطين حيث تتوسط الكنيسة صالة وسطى دائرية محاطة بــاعمدة مصــفوفة علـــى شكل دائرى يعلوها عقود يملأ ما بين هذه العقود ليحمل الــ (Drum) السفلى للقبة أو قاعدة القبة.

أمـــا الأجنحة أو الصالات الجانبية فتأخذ أيضاً شكلاً دائرياً وسقفها على هيئة قبو مستمر.

كانت الإضاءة عن طريق فتحة كبيرة أعلى القبة بالإضافة إلى فتحات أخرى في قاعدة القبة.

٧- كنيسة القديس سان جريجوري في أرمينيا (شكل ٢٩١)

يرجع المبنى إلى ٢٤١م، وهو على نفس الطراز المركزى السابق حيث يتخذ المبنى الشكل الدائرى من الخارج وفي المنتصف نجد القبة التي تعلو أربع دعامات Piers ضخمة في الأربع جوانب تربط بينها أنصاف حنايا عددها أربعة.

وكسان مركز المبنى هو القبة فى المنتصف أما الصالات الجانبية فكانت محيطة بالقبة. المدخل مستطيل يقع فى الشرق مع وجود ثلاث فتحات صغيرة حول المبنى.

٣- كنيسة بصرى بسوريا (شكل ٢٩٢)

يرجع المبنى إلى ٥١٢ - ٥١٣م ويبدو أن لمنطقة سوريا تأثيرا كبيراً على المبانى الدائسرية، حيث نلاحظ تمكن المعماريون فى بناء هذه المبانى. فالكنيسة أيضاً دائرية تزينها بعض الحنايا الدائرية العميقة فى الجوانب وحنايا أخرى مستطيلة ونصف دائرية فى الجزء الواقع بين تلك الحنايا الكبيرة.

المدخل أيضاً يأخذ شكل حدوة حصان وتجاوره حجرات أخرى تستخدم لأغراض دينية متعددة.

أما مركز البناء وه ى القبة فنجدها فى كنيسة بصرى تركز على أربع دعامات سفلية تربط بينهما عقود نصف دائرية تحمل فوقها قاعدة القبة.

ب- المبانى أو الكنائس المثمنة

اتخذت بعدض الكنائس الشكل المثمن من الخارج أما من الداخل فنجد مركز الكنيسة هو القبة ومن أمثلة تلك الكنائس:

١ - كنيسة قنسطنطين في القدس (شكل ٢٩٣)

وهـــى الكنيسة التى أقامها قلسطنطين عند الكهف الذى يقال أنه مقر مولد سيدنا عيسى، ويرجع المبنى إلى ٣٢٧ – ٣٣٥م.

يتخذ المبنى من الخارج الشكل المثمن، يتقدمه المدخل المستطيل، ويتوسط المبنى شكل دائرى من الأعمدة التي تتوسط الكنيسة، والتي تحمل القبة فوقها، أما من الداخل فسنجد الكهسف السذى كان يحل محل المحراب. وكانت الممرات بين السور الخارجي والصالة الدائرية الداخلية (الصالة الوسطى) تقوم بمثابة الصالات الجانبية.

٢- كنيسة سان فيتال St. Vitale في روما (شكل ٢٩٥ – ٢٩٥)

تسرجع هذه الكنيسة إلى الفترة من ٥٢٦ – ٥٤٥م وهي أيضاً تتبع طراز المبانى المثمنة، فنجد الحائط الخارجي مثمن الشكل، يأخذ المدخل فيه شكل حدوة حصان عميقة تصلل الحجرات الإضافية الخارجية إلى الصالة الوسطى. أما مركز الكنيسة فهو مثمن ويتكون من مجموعة من الدعامات المرصوصة بطريقة دائرية تحمل فوقها القبة تصل بين هذه الدعامات حنايا نصف دائرية تعطى اتساع أكبر للمصلين بالإضافة إلى مجال المبنى، وتنتشر النوافذ أعلى هذه المشكاوات أو الحنايا وأسفل القبة.

تتخذ الصالات الجانبية التي تقع غرب المبنى الشكل الدائرى أو البيضاوى وتنتهى بحنايا نصف دائسرية وكلها حجرات تستخدم لأغراض دينية متعددة (مكتبة - قاعة اجتماعات).

٣- كنيسة سان سيرجيوس وباخوس في القسطنطينية (شكل ٢٩٦- ٣٠٠)

ترجع هذه الكنيسة إلى الفترة من ٥٢٦ - ٥٣٧م، ويعتبر هذا المبنى من المبانى الدينية المشهورة بزخارفها المعمارية الفائقة في الجمال.

داخل سور مربع كبير نلاحظ التخطيط المثمن للكنيسة والذى يتخلله مجموعة من الحنايا النصف دائرية والمستطيلات الصغيرة.

يتوسط المبنى الخارجى المثمن مبنى آخر أو مركز الكنيسة المثمن والذي تحوله الدعامات المبنية على حواف هذا المثمن والعقود التي تربط بينها إلى قاعدة (drum) دائرية تحمل القبة. يلاحظ أن الحنية الشرقية العميقة مضلعة الشكل، أما المدخل فهو عبارة عن صالتين مستطيلتين.

جــ الكنائس أو المباتى المربعة

إلى جانسب المبانى المركزية المثمنة والدائرية أحياناً تكون الصالة الرئيسية أو صالة المركز مربعة الشكل وتعلوها أيضاً قبة.

وكان هناك طريقتان مألوفتان لدى المهندس البيزنطى لتحويل المبنى المربع إلى قبة:

الطريقة الأولى: استخدام الـ Pendentives

حيث تقام عقود أعلى المبنى المربع تصل الأربعة أركان للمربع ثم يملأ الجزء الفارغ بينهما والذى يأخذ شكل المثلث المقلوب حتى يتحول المبنى من أعلى إلى الشكل الدائرى الذى يسمح بوجود القبة.

وقد تطورت هذه الطريقة بعد ذلك فأصبحوا يضيفون حلقة دائرية اسغل القبة كهمزة وصلى ما بين المقرنصات وقاعدة القبة، وكانت هذه الحلقة قليلة الارتفاع في السبداية، ثم أصبحت أكثر ارتفاعاً مما سمح بإعطاء ضوء للقبة نفسها وبالتالي لإضاءة المكان من الداخل عن طريق فتح بعض النوافذ في هذه الحلقة.

وكان البناء عن طريق استخدام المقرنصات من اشهر طرق البناء البيزنطية. ومما لا شك فيه أن الرومان عرفوا استخدام المقرنصات ولكن ليس على مبانى مربعة وإن وجدت أمنلة في أماكن صغيرة وأمثلة غير ضخمة. ولكن المعمارى البيزنطى طور استخدام المقرنصات وبرع في استخدامها بل أصبحت المبانى ذات القباب المتعددة في المبنى الواحد من سمات العمارة البيزنطية وتعتبر كنيسة أياصوفيا أفضل مثال على ذلك.

الطريقة الثانية: استخدام الـ Squinches

وهــى طـريقة لــتحويل المبنى المربع إلى شكل مثمن ثم يعلو هذا الأخير قبة، وكانت عبارة عن بناء أربعة عقود صغيرة فى أركان أو جوانب المبنى الأربعة فيتحول المبـنى إلــى أربعة جوانب مبنية بالعقود يملأ ما بين هذه الجوانب والتى أخذت شكل مثمــن فــارغ بعد ذلك بصفوف منتظمة تأخذ الشكل الدائرى من أعلى أو يسهل وضع الشكل الدائرى أو القبة الدائرية عليه بعد ذلك.

وتشير جميع الأدلة أن هذا التقليد شرقى من منطقة فارس حيث عشر على أقدم الأميثلة في "قصر نيروز آباد" والذي يرجع إلى القرن الثالث الميلادي وانتشر بعد ذلك في الحضيارة الساسيانية. وهناك رأى آخر لم Strzygowski يرجع استخدام السادئ الأمر إلى منطقة آرمينيا حيث استخدمت العوارض الخشبية في

الأركسان فيستحول المبسنى إلى الشكل المثمن ومنها انتقلت إلى بلاد فارس وإن كانت الأمثلة على ذلك متأخرة.

ثالثاً: البازيليكات المقببة The Domed Basilica

من أفضل نتائج استخدام النبة هي امتزاجها مع النظام البازيليكي أو التخطيط البازيليكي، ويبدو أن الفكرة أول ما ظهرت كانت في آسيا الصغرى، حيث نجد في هذا الطراز الكنيسة طولية على الطراز البازيليكي مع إضافة النبة أو النبو على صالاتها. ومن أمثلة هذه المباني أو الكنائس:

۱ - كنيسة ساتت إيريني St. Irene في القسطنطينية

(شکل ۲۰۱ – ۲۰۴)

وهــى على الطراز البازيليكى الضخم، فالمدخل عبارة عن خمس فتحات ضخمة يفصل بين كل منها حائط (Narthex) ثم يأتى الــ (Esonarthex) الذى يأخذ الشكل المستطيل ويعلــوه السقف على شكل قبو ثم الــ Nave أو الصالة الرئيسية المربعة الشــكل الــتى يعلوهـا قبة ثم الهيكل والجزء المقدس الذى يحتوى على حنية مضلعة الشكل.

نلاحظ هنا استخدام المقرنصات أو العقود والم Pendentives لحمل القباب.

۲- كنيسة آيا صوفيا St. Sophia (شكل ۳۰۰- ۳۱۱)

بدأ الإمبراطور جستنيان في بناء هذه الكنيسة عام ٥٣٢م واستغرق بنائها حوالي خمس سنوات حيث تم افتتاحها رسمياً عام ٥٣٧م.

لـم بشـا جسـنتيان أن يبنى كنيسة على الطراز المألوف بل كان دائماً يميل إلى البتكار الجديد. فكلف المهندسين المعماريين Isidoros of Miletus و Athemius of ببناء هذا الصرح الدينى الضخم، وكلاهما من آسيا الصغرى ويعد ذلك دليلاً

واضحاً على مدى تقدم دارسى البناء فى آسيا الصغرى فى عهد جستنيان بحيث لم يعد هناك ما يدعو إلى استدعاء مهندسون من روما لإقامة المبانى البيزنطية.

﴿ كَانَ بِنَاءَ كَنْيِسَةَ آيا صَوْفِيا عَلَى الطَّرَازِ الْبَازِيلِيكِى الْمُقْبِبُ أَوِ الَّـ domed كانيسَة المُنْيِقِينِ المُنْيِقِينِ المُنْيِقِينِ المُنْيُقِينِ المُنْيُقِينِ المُنْيِقِينِ المُنْيُقِينِ المُنْيِقِينِ المُنْيُقِينِ عَلَيْلِينِ المُنْيُقِينِ المُنْيُقِينِ المُنْيِقِينِ المُنْيُقِينِ المُنْيِقِينِ الْعُلِينِ المُنْيِقِينِ المُنْيِقِينِ المُنْيِقِينِ الْعُلْيِقِينِ الْعُلْيِقِينِ الْعُلْيِقِينِ الْعُلِينِ المُنْيِقِينِ الْعُلِ

وتعتبر قبة كنيسة آيا صوفيا رائعة الجمال والتطور في ذلك الوقت فقد كانت قبة ضمخمة ليس لها مثيل من قبل تبدو كأنها معلقة في الهواء، وكان ذلك أمراً طبيعياً إلى حد بعيد فقد أصبح للمهندس البيزنطى القدرة والخبرة القديمة الواسعة والمعرفة لابتكار ما هو ملغت وجديد.

ويصف لنا المؤرخ بروكوبيوس Procopius وهو أحد مؤرخى عصر جستنيان أنه من شدة إعجاب جستينان بالمبنى لم يطلق عليه اسم أى من القديسين بل أطلق عليه اسم "الحكمة الإلهية أو المقدسة" St. Sophia".

غير أنه بعد حوالى عشر سنوات فقط من إقامة المبنى تصدع الجزء الشرقى من المبنى نتيجة حدوث هزة أرضية فى إسطنبول وسقط جزء كبير من القبة الضخمة فأمر جستنيان بإعادة بنائها مرة أخرى بحيث أصبحت أكثر ارتفاعاً من السابقة، وقام بتدعيم الأساسات التى ترسو عليها القبة وهذه هى القبة التى مازالت قائمة حتى الأن، والتى استطاعت أن تصمد لكافة الأحداث منذ بنائها.

وقد استمرت الكنيسة في الإستخدام كمركز للدين المسيحي لفترة طويلة حتى دخول الأتراك العثمانيين عام ١٤٥٣م القسطنطينية فتحولت إلى مسجد حتى بداية القرن العشرين حيث تحول المبنى إلى متحف حتى الأن.

وقد جمعت كنيسة آيا صوفيا العديد من الأفكار المعمارية التي كانت موجودة في ذلك الوقت بل هي تعتبر قمة المعمار البيزنطي في مجال البازيليكات.

فالكنيسة مستطيلة الشكل على الطراز البازيليكي بالإضافة إلى وجود القبة في المنتصف على جزء مربع، إذن فهي كنيسة على الطراز Domed Basilica.

يستقدم المبسنى الس Atrium الضخم الأمامى المحاط بالس Porticus من الثلاثة جوانب، ثم الس Nave والسالات Esonarthex والسالات الجانبية السلام، ثم السلام، ترسو فوق الصالة الرئيسية القبة الضخمة التي تستند على مبنى

مربع سفلى، أو كأنه عبارة عن دعامات ضخمة تحمل فوقها عقود كبيرة تحصر بينها المقرنصات أو الـ Pendentives التي تحمل قاعدة القبة.

وتسنند القبة من الشرق والغرب على أنصاف قباب ضخمة ترسو بدورها على عقود ودعامات سفلية تخفف الضغط على الحوائط.

القبة من الداخل مغطاة بطبقة من الرصاص لحمايتها من العوامل الجوية، وكما سبق أن وضحنا تفتح في أسفلها النوافذ للإضاءة.

تقسع الحنسية فسى الشرق أيضاً وهي مضلعة الشكل في حين أن المعمودية في الجنوب.

ويوجد بالفسناء درج يؤدى إلى الطابق العلوى المخصص السيدات. أضيف لهذا المركز الدينى بعد ذلك مجموعة من المبانى الدينية الملحقة به والتى كانت تتصل بطريقة ما بالمبنى الرئيسى، فنجد مجموعة من الكنائس الصغيرة أو Chapels التى تحيط بالمبنى والعديد مسن الحجرات سواء كانت لرجال الدين أو لخدمة أغراض الصلاة.

وكان الاهتمام موجهاً نحو تجميل المبنى وزخرفته بدرجة كبيرة من الداخل وقد الستغل جسنتيان جميع إمكانيات الإمبراطورية لزخرفة وتزيين المبنى فجزء كبير من الحوائط مغطى بألواح من الرخام بأنواع وألوان متعددة، كما زينت السقوف بمناظر رائعة من الفرسكو والفسيفساء وبالرغم أن معظم المناظر قد غطيت في العصر التركي بطبقات من الجبس ورسم فوقه زخارف هندسية والخط العربي إلا أن كثيراً من هذه الطبقات سقطت وظهرت المناظر القديمة أسفلها.

رابعاً: التخطيط الصليبي

هــناك مجموعــة مــن الكــنانس البيزنطية اتخنت الشكل الصليبي في تخطيطها الخارجي والصليب ــ كما أسلفنا القول ــ هو رمز مهم للديانة المسيحية.

Nave ويتكون هذا التخطيط من مدخل وفناء في معظم الأحيان، ثم صالة طويلة Nave وجناحين Aisles جانبيين تفصلهما عن الصالة الوسطى الأعمدة. تنتهى هذه الأعمدة

بصالة مستعرضة طويلة مستطيلة تمتد من الشمال إلى الجنوب يطلق عليها لفظ Transept مسع استمرار وجود الأعمدة أيضاً بداخلها التى تقسم كل ذراع منها إلى صالة وسطى داخلية وأذرع جانبية مع استمرار وجود الحنية الشرقية.

ويكون الصليب حراً أحياناً أى بدون أى مبانى محيطة به أو قد يحاط بمجموعة من المبانى المختلفة حوله مثل كنيسة سان مارك في فينيسيا.

ويجب أن نعنوه أنه نظراً لقدسية هذا التخطيط المعمارى فكثيراً ما كان يستخدم لحتكريم الشهداء والقديسين، بحيث يوجد أسغل المكان المقدس Presbetry مقبرة للدفن Martyrium، أى أن الكنيسة كانت تجمع بين كونها مقبرة بالإضافة إلى كونها بازيليكا على الطراز الصليبي.

وكما سبق القول فإن عصر جستنيان كان قمة فى انطلاق العمارة البيزنطية وخاصسة فى استخدام القباء والمقرنصات بشكل مكثف، فنلاحظ فى التخطيط الصليبى خمس قباب لتغطية سقوف الكنيسة أو أذرع الصليب الأربعة.

ومن أمثلة هــذا التخطيط:

كنيسة الرسل في القسطنطينية (شكل ٣١٢)

كنيسة سان مارك في فينيسيا (شكل ٣١٣ - ٣١٧)

كنيسة سان فرونت في فرنسا (شكل ٣١٨)

كنيسة سان جون في إفسوس (شكل ٣١٩)

وقد انتشر في الشرق خاصة طراز متطور عن الطراز البازيليكي الصليبي وهو السابق البازيليكي الصليبي ولكن نجد أن الصالات المكونة للسابق البازيليكي الصليبي ولكن نجد أن الصالات المكونة للسابق المكونة للسابق الشكل تتحول إلى أنصاف دوائر أو ثلاثة محاريب كبيرة تأخذ شكل صليب.

وهذا الشكل معروف منذ العصر الروماني كما في Domos Augustana وأيضاً في Triclinum فيلا هادريان.

وقد استخدم فسى بداية الفن المسيحى في بناء أحواض التعميد والأضرحة ثم استخدم بعد ذلك في الكنائس الشرقية خاصة في فلسطين وسوريا ومصر والعراق وأيضاً في كنيسة بيت لحم. (شكل ٣٢٠)

وكانت هذه الحنايا الواسعة تساعد في حمل ثقل القبة التي تغطى الجزء المقدس هذا بالإضافة إلى أنه يعطى اتساع لمشاركة المصلين.

مما سبق يتضح أن الطراز الصليبي من أهم الطرز وأشهرها في بناء الكناتس ولكسن يجب أن ننوه أنه بالرغم من التطور الذي حدث في العمارة البيزنطية وخاصة منذ عصر جستنيان إلا أننا نستطيع القول بأن العمارة البيزنطية عرفت بعض المدارس المحلية في أماكن متفرقة تشترك كلها في كثير من الصغات، ولكن حاول المهندسون أن يعطوا أو أن يضيفوا من شخصياتهم على هذه العباني فتنوعت أشكال المباني المعمارية، هذا بالإضافة إلى أن الحكومة المركزية لم تكن في معظم الأحيان من القوة بحيث تبسط نفوذها تماماً على الأقاليم المختلفة لا من الناحية السياسية ولا من الناحية الفنية مصا أعطى الفرصة لكثير من المدارس والتطورات المحلية أن تتمو وتترعرع وإذا أضفنا إلى ذلك كله الخلافات الدينية المشهورة التي كانت قائمة في ذلك الوقت والستى كان لابد أن كان لها تأثير وإن كان غير مباشر على العمارة مثلاً وعلى أفرع الفن المختلفة.

ومنذ القرن السادس الميلادي عُثِرَ على مبانى دينية أو كنائس دينية تتخذ أشكالاً أخرى ــ غير السابق الحديث عنها ــ فنجد:

الـ Tetraconch : بحيث نجد في هذا الشكل الكنيسة عبارة عن أربعة أضلاع نصف دائرية بحيث يكون الضلع الذي يستخدم كمحراب أقل قليلاً في بعض الأحيان وفي مراحل متقدمة عن الأضلاع الثلاثة الباقية، كما في الكنيسة الصغيرة في تونس.

خامساً: الكنائس ذات الطابع المختلط

أحسياناً نجد أن الكنائس البيزنطية تتميز بوجود أكثر من طراز أو شكل معمارى مختلط فيما بينها مثل اندماج الشكل الثماني مع الشكل الصليبي أو غيرهما.

فنجد فى كنائس ما بعد القرن العاشر هذه الخاصية واضحة جداً وهذا أمر طبيعى فالمشاكل المعمارية كانت قد أزيلت معظمها ووصل التطور المعمارى إلى درجة كبيرة، وظهر تمكن المهندس، كل ذلك ساهم فى تكوين أو بناء هذا النوع من الكنائس

الضيخمة الستى كانست تجمع أكثر من طراز من شكل واحد أو تخطيط واحد فكنيسة القديسة صوفيا في آسيا الصغرى تجمع بين الطراز البازيليكي والطراز الصليبي.

وتجمع كنيسة الرسل في سالونيك والتي ترجع إلى القرن الثالث عشر (شكل ٣٢١ ، ٣٢٢) تجمع ما بين الطراز المربع والبازيليكي. هذا بالإضافة إلى التطور الرائع في السـتخدام الأسقف المقببة والمقبية والمقرنصات وغيره بحيث لا نجد جزءً من الكنيسة غير مغطى بطريقة متطورة.

أيضاً من أهم مميزات الكنائس فيما بعد القرن العاشر الميلادى الزخارف الخارجية التي تزين الحوائط الخارجية من الكنيسة بالإضافة إلى الألوان.

وهذه الزخارف كلها ذات تأثير شرقى من أرمينيا وإن كانت هذه الظاهرة لم تلق قبولا كبيراً في القسطنطينية بل انتشرت خارجها بصورة واضحة وأصبحت مألوفة.

أشكال الأسسقف

كانت الكنائس تغطى في العادة بثلاثة طرز من السقوف:

سقف خشبي - سقف على شكل القبو - سقف على شكل قبة. (شكل ٣٢٣)

السحقف الخشمين: كانت الكنائس تغطى فيه بعوارض خشبية مأخوذة من جذوع الأسحار وكانست هذه العوارض ترتب على شكل مثلث رأسه إلى أعلى وقاعدته إلى أسفل وكان هذا السقف يغطى فقط الصالة الوسطى، أما بالنسبة للصالات الجانبية فقد كانت العوارض الخشبية توضع بوضع مائل وهذا النوع من السقوف كان يستخدم غالباً في الغسرب حيث تكثر الأشجار ولهذا فقد كان اقتصادياً في تكاليفه مقارنة بالطرازين الأخرين وهما القبو والقبة إلا أن هذا السقف سه بالرغم من ميزاته الاقتصادية سكان له بعض العيوب:

كان اتساع المبنى محدداً بطول العوارض نفسها وبالتالى أدى إلى الحد من اتساع الصالة الوسطى بحيث لا تتجاوز ١٥ متراً. حقيقة أنهم توصلوا إلى ايصال العوارض طولياً وكذلك استخدموا سيقان الأشجار ذات الطول الهائل إلا أن هذا لم يحل مشكلة اتساع الصالة الوسطى تماماً فبقى هذا الاتساع محدود.

كذلك أن عمل هذا السقف من الخشب كان يعرضه لعوامل التلف ومنها الحريق أو تسوس الأخشاب نفسها مما كان يؤدى إلى انهيار المبنى كله.

السقف على شكل قبو: هذا النوع له قدرة على التحمل أكثر كما أنه غير معرض للحسريق إلا أنسه يتطلب دعائم أقوى من النوع السابق وبالتالي يسبب ضيق المساحة الداخلية من الصالات.

بالنسبة للكنائس ذات الصبالة الواحدة فإن المشاكل التي كانت تقابل المهندس المعماري كانت ضئيلة فضغط القبو على الجدران الجانبية كان يقابله دعامات يعلوها عقود وكانت تلك الدعامات والعقود تحمل حافة القبو وهذا الطراز من الأسقف استخدم خاصة في الشرق.

تغطية الكنيسة بقبة ضخمة

كانــت القبة (شكل ٣٢٤) فيما قبل تستند على دعامات ضخمة متصلة فيما بينها بواسطة عقود تحملها هذه الدعامات، ولذا فكانت القبة في الكنائس المسيحية الأولى تمثل تجــارب آلاف السنين السابقة ففي السقف المخروطي الذي يعرف باسم كنز أتربوس

Tresure of Atrius حيث كانت المساحة محدودة للغاية نظراً لاستخدامها قطع حجرية صغيرة موضوعة في صغوف مائلة إلى الداخل تدريجياً حتى يصلون إلى قمة المخروط.

ولقد تطورت شكل القبة واتخذت شكلها النهائى فى المبانى العامة من العالم الرومانى ولعل من أجمل الأمثلة للقبة سقف معبد البانثيون حيث استندت القبة على حلقة دائرية واسعة استندت بدورها على عقود ومشكاوات ذات شكل نصف مستدير أو نصف مربع.

من المعروف أن قطر قبة البانثيون بلغ ٤٣ متر وإن كانت القبة في العمارة الرومانية عنصراً ثانوياً إلا أنها في العمارة المسيحية أصبحت عنصراً متحكماً في بقية أجرزاء عمارة هذا المبنى أو ذاك، فأصبحت تتحكم في ضرورة وجود الدعامات أو الأعمدة وسمك الجدران ومشكاوات ودعامات أخرى ثانوية أو مساعدة.

وكان بناء القبة يتطلب حل مشاكل فنية كثيرة من أولها:

صلة المادة المستخدمة فى البناء بالوزن نفسه بمعنى أن المادة الأقل ثقل تنتج قبة أكثر خفة لذلك كان بناء القبة من الأحجار سبب ضغط شديد على الجدران الحاملة لهذه القبة وبالتالى فقد كان يتطلب سمك أكبر فى الدعامات وفى الجدران الحاملة للقبة، لذلك نوع المهندسون في طريقة بناء القبة ذاتها فقد استخدموا أحياناً لبناء القبة قطع حجرية صحيرة مسترابطة بواسطة المونة بولكنها مدعمة فيما بينها بصفوف من الطوب حتى يمكن أن تتماسك المجموعة كلها مع توزيع ضغط ثقل القبة فوق نقاط معينة.

وكان بناء القابة يتم بواسطة عناصر فخارية مثل استخدام أمفورات متداخلة الواحدة في الأخرى على شكل حلقات ملتصقة بواسطة المونة وهي بهذا تعطى القبة شكلاً أكثر انسيابية فيما تتطلب دعامات أقل سمك من السابقة نظراً لأن القبة في هذه الحالة تكون أخف وزن من سابقتها.

وعلى ذلك فإن العناصر المعمارية المستخدمة فى بناء القبة لابد وأن تتناسب مع ضمغط القسبة نفسها على قاعدة البناء وعلى أى الأحوال عندما يصبح سمك الجدران الجانبية غير كافى لتحمل ثقل أو ضغط لجأ المهندسون المعماريون إلى إضافة عناصر معماريسة مخستلفة لتقوية الجدران من الداخل والخارج حتى يمكنها تحمل ضغط القبة عليها.

وفى القىباب الرومانسية فضل المهندسون استخدام عناصر معمارية من خارج الجدران موضوعة بطريقة مدرجة من أسفل حتى تصل فى ارتفاعها تدريجياً إلى زاوية القبة من الخارج....

أما المهندسون المسيحيون فقد فضلوا تغطية القبة بغلاف خارجى أو تركها بدون غلاف مسع تقويتها بدعامات قوية مثلما في كنيسة القديسة صوفيا في سالونيك وكذلك سانتا إيريني وسان سرجيوس وسانتا صوفيا في القسطنطينية.

وتكون مجموعة العقود التى تحمل القبة مع القبة نفسها وحدة واحدة ويجب أن ننوه هنا إلى الصعوبة التى قابلت المهندسين لتحويل المساحة المربعة أو المستطيلة أى ذات الزوايا المحددة إلى شكل دائرى تستند عليه القبة.

فى البداية حاول الميندسون وضع لوحة حجرية بارزة على شكل مثلث تقريباً فى زوايا المربع أو المستطيل وبالتالى تحويله إلى شكل دائرى كما فى كنائس سوريا إلا أن القبة فى هذه النماذج كانت مشوهة الشكل.

هناك طريقة أخرى أكثر تطوراً من الطريقة السابقة وهى بوضع عقود عند الزوايا لنفس الغرض أى لتحويل المربع إلى شكل دائرى مثلما ضريح قصر دقاديانوس وفى القصور الفارسية وفى كنيسة سان جيوفانى فى نابولى من القرن الخامس وكنائس سوريا والعراق والدير الأحمر فى مصر.

أما الطريقة المثلى لتحويل المربع إلى شكل دائرى فقد تمت عن طريق استخدام المقرنصات (عنصر معمارى مثلث الشكل مع قاعدة دائرية) وبالتالى حول الشكل المربع أو المستطيل إلى شكل مستدير.

ثـم تطـورت هذه الطريقة بعد ذلك فأصبحوا يضيفون حلقة كهمزة وصل ما بين المقرنصات وقاعدة القبة، وكانت هذه الحلقة في البداية قليلة الارتفاع ثم أصبحت بعد ذلـك أكـثر ارتفاعـاً مما سمح بإعطاء ضوء للقبة نفسها وبالتالي لإضاءة المكان من الداخل.

هذه هي التطورات في بناء القبة التي انتشرت سواء في كنائس الشرق أو الغرب في الكنائس الشرقية حيث استخدمت الأحجار فإن الدعامات استخدمت أكثر من الأعمدة وأحياناً استخدمت الأعمدة والدعامات بالتناوب لكي تسند العقود التي تحمل القباء.

أحياناً كانت واجهة الكنيسة محصورة بين برجين مستطيلين وأحياناً كانت توجد في الواجهة قوس ضخم محمول على الواجهة قوس ضخمة وأحياناً أخرى كان يوجد في الواجهة قوس ضخم محمول على دعامات وأحياناً كان يوجد على الجانبين الطولين مقصورات معمدة ونظراً لأن الكنائس الشرقية كانت تستخدم المواد البنائية الثقيلة لذلك فإنها لم تفصل الكنائس ذات المساحة الطولسية نظراً لأن هذه الكنائس كانت سقوفها إما قباء أو قباب التي يسهل إرساءها فوق المساحات الدائرية أو المربعة أو المضلعة لذلك فضل في الشرق كنائس النوع الثاني وأقصد به الكنيسة المركزية ولقد أدى هذا إلى نشأة الكنائس المختلطة التي أصبحت من أهم مميزات أشكال الكنائس البيزنطية.

الزخارف المعمارية

تمسيز الفسن في القرن الخامس بالتأثيرات اليونانية الرومانية في المرحلة الأولى وهسى تأثسيرات كلاسسيكية مستأخرة. ثم أضيف إلى العمود رموز من المسيحية مثل الصليب. (شكل ٣٢٥، ٣٢٦)

المسرحلة الثانية منذ اتخاذ الدين المسيحى ديناً رسمياً إلى عصر جستنيان، وهي فترة ازدهار الفن البيزنطي والقبطي.

المرحلة الثالثة بعد خلفاء جستيان كانت بداية ضعف وتدهور في الفن وبعد ذلك تلى هذه الفترة فترة العصر الذهبي الثاني وهي فترة ازدهار مرة أخرى.

واتسمت المرحلة الثانية منذ عصر جستنيان بالاهتمام بالدين الجديد ونشره وتحول بعص المبانى الوثنية إلى الكنائس أو نقل بعض أجزاء هذه المبانى القديمة والتى علي الطراز اليونانى والرومانى وهى الكنائس الجديدة.

وكان الفنان يميل إلى تنفيذ ما ألفه وتعود عليه قروناً طويلة حيث كانت العناصر اليونانية الرومانية في بداية الفن البيزنطي لا تزال تعيش بداخله فكان ينفذها لأنه تعود عليها وإن كنا للحنظ في هذه الفترة في النصف الثاني من القرن الخامس ونتيجة لرسوخ الدين الجديد أضاف الفنان إلى هذه العناصر القديمة بعض الرموز المسيحية ومن أشهرها الصليب فنجد العمود في تلك الفترة المبكرة يتكون أحياناً من قطعة واحدة رخامية أو من الطوب وقد يكون ملتصقاً بالحائط المستقل على شكل دعامات.

أما العمود في فترة جسنتيان وهي الفترة التي وصلت فيها الإمبراطورية البيزنطية السي أوج عظمــتها كمــا كان الإمبراطور نفسه محباً للنطور والابتكار كما رأينا في كنيســتي أياصوفيا وسيرجيوس وباخوس. وأكبر دليل على تطور فن المعمار في هذه الفترة هو كيفية إيداع المهندسين في استخدام المقرنصات والقباب في تغطية المساحات المخــتلفة المــربعة والمســتطيلة والتي انتقلت بعد ذلك في عهد خلفائه إلى كافة أنحاء الإمــبراطورية. وكان جستنيان من أكبر مشجعي الفنون عامة ليس فقط داخل العاصمة بــل أيضاً شهد عصر جستنيان بناء العديد من الكنائس الرائعة الجمال مثل كنيسة سان فيــتال St. Katherine فيــتال St. Vitale في سينــاء، فالتجديدات

القليلة التى حدثت فى القرن الخامس لا تقارن بما أحدثه جستنيان فلم يشهد الفن تطوراً كبيراً فى فترة قصيرة مثلما حدث فى النصف الأول من القرن السادس الميلادى فقد أرسى جستنيان قواعد فنية جديدة استمرت حتى نهاية الفن البيزنطى، وكان لها تأثيراً كبيراً على الفن البيزنطى حتى القرن الثالث عشر الميلادى. فمن أشهر الابتكارات التى أضافها جستنيان على بدن العمود تلوينه بالفريسكو حيث يغطى العمود كله بشخصية دينية ملونة، أو كان ينحت مجموعة من الزخارف الهندسية اللولبية على شكل مربعات بداخلها صليب أو فرعى لورق الأكانثوس الملتوى والمتداخل أو ينقسم العمود إلى عدة أجراء ياخذ كل جزء منها زخارف مختلفة مثل زخرفة الزجزاج أو زخرفة نباتية ولولية متنوعة.

تسرجع أشهر التيجان إلى ما بعد القرن السادس حيث استمرار الشكل الكورنثى مكونساً من ثلاث أوراق مشجرة بارزة للخارج الصف الأول والثانى مسطح على تاج العمود والثالث هو البارز للخارج. وكانت أوراق الأكانثوس كلها مسطحة على بدن التاج وأصبحت تشبه الحروف أكثر من الشكل الكورنثى القديم وقد يتوسط هذه الأوراق الكورنثية ما يشبه البرعم الصغير.

تيجان الأعمدة

كانيت تبيجان الأعمدة منتشرة في الفن البيزنطى ومتنوعة ونتيجة للتأثيرات المخيئلفة سواء اليونانية أو الرومانية أو الشرقية ولذلك جاء تنوع كبير جداً في أشكال التيجان على غير المألوف في الفنون السابقة. (شكل ٣٢٧، ٣٢٨، ٣٢٩)

بالنسبة للمسرحلة الأولى كانت ورقة الأكانثوس Acanthos هي المسيطرة في تيجان الأعمدة وهذا تأثير تيجان الفن الروماني وقد استخدم في البداية نفس الشكل التاج الروماني، ثم بعد ذلك حدثت تطورات من أهمها:

السياداية سيطر التاج الرومانى ولكن حدث اختلاف حيث أنه بدلاً من أن السيالات صيغوف لورقة السيالات مفتوحة للخارج فالآن أصبح الصيف العلسوى مفتوح للخارج والأسفل عنه أقل والأسفل والأخير ملتصق تماماً ببدن التاج.

- ٢- ظهر شكل المروحة حيث تكون ورقة الــ Acanthos ملتصقة ببدن التاج
 تماماً.
- ٣- الأوراق الــتى كانت ملتصقة على التاج أيضاً نلاحظ ظهور برعم وهو التى
 تخرج منه ورقة الــ Acanthos. (شكل ٣٣١)
- ٤- ظهر شكل تاج يأخذ من أعلى شكل ورقة النخيل وهو خاص بمصر القبطية، مثلما نجد هذا الشكل في بلاد أخرى في الفن البيزنطى، وإن وجد يكون ذلك تأثير أ مصرياً.
- ضهرت بـ تیجان الجزء العلوی منها بصور حیوانات أو رموز مسیحیة،
 والجزء السفلی عبارة عن ضفائر مجدولة ببعضها.
- ٦- ظهـرت أيضاً تيجان الأوراق الـ Acanthos وكأنها تدفعها الرياح فتظهر بصورة ملتوية.
- ٧- بعد ذلك تجردت ورقة الـ Acanthos وتطورت إلى أن أصبحت بالحجم الصحنير ملتوية أجزاء منها إلى الداخل بحيث أننا لو نظرنا إلى التاج نشعر بأنها مجموعة من الثقوب المنتالية .
- استمر الفنان فى تصغير ورقة الـ Acanthos فقسم التاج إلى أكثر من جزء
 فكان كل جزء يمثل أوراق نباتية بالنتابع مع أشكال لولبية.
 - ٩- تحفر فيها أشكال ورود وصلبان.
 - · ١ -ظهرت به تيجان على شكل السلة سميت بنيجان السلة أو الـ Basket.
 - ١١- ظهرت لولبيات مختلفة تحفر فيها عناقيد عنب.

الجزء المحمول فوق الأعمدة Entablature

ظلل الجزء الذي يعلو الأعمدة في المباني المختلفة لل سواء بيزنطية أو قبطية لل Architrave من الناحية المعمارية على حاله القديم دون تغير ملحوظ سواء في الحمال هيا المحال أو غيره من الأجزاء المعمارية المكونة لللل Entablature. (شكل ٣٣١)

711

الأفار بـــــز

وهى الأجزاء التى تعلو الأعمدة وقد زودت بزخارف نباتية أو حيوانية أو هندسية متسنوعة، تحست كسل نوع عناصر مختلفة مكونة له فمن أبرز العناصر النباتية التى استخدمت على الأفاريز أوراق السه Acanthos الرومانية التى أضاف إليها الفنان بعد ذلك أوراق العنب وعناقيد العنب.

أضاف الفنان أحياناً على زخرفة الأفاريز بعض العناصر الجديدة التى صورها بطرقة خشنة خالية من الجمال بالعمق كتصوير الحيوانات حول الفروع النباتية وأوراق العنب كمبانى حيث تأخذ العناصر الزخرفية النباتية أشكالاً لولبية متنوعة تحصر بداخلها حيوانات أحياناً وأحياناً أخرى بعض الأزهار والفواكه وأحياناً كانت تأخذ هذه اللولبيات أو الخامات شكل المسبحة أو حبات اللؤلؤ المنتابعة.

وإمعاناً فى السزخارف الزائدة التى يتميز بها الفن المسيحى بوجه عام فلدينا مجموعة الأفاريسز الستى تتميز بزخارفها المتنوعة المنتابعة المختلفة مثل ورقة السلمة Acanthos وورقة العنسب المستحوث داخل دوائر منتالية بالإضافة إلى وجود أحد الرموز المسيحية كالصليب.

أما فيما يختص بالأشكال الزخرفية الهندسية فلدينا أفاريز نحتت عليها أشكالاً هندسية مثمنة أو سداسية الأضلاع أو مربعة احتوت بداخلها على زخارف نباتية مثل الزهرة أو احتوت على حيوان أو شكل آدمى أو صليب.

أحسياناً كانست الوحدات الزخرفية المتباينة الأشكال تصف رأسياً مثل الجدائل والمايندر والأزهار، أوراق الكروم وعناقيد المنب، وزخرفة البيضة والسهم الرومانية، اللؤلؤ والصلبان وكلها في النهاية تعبر عن روح الفنان المسيحي التجريدية الزخرفية أو محاولة إضفاء هذه الروح على كل ما يتعامل معه من وحدات فنية متنوعة.

اتصفت أيضاً روح الفنان في ملئ الفراغات في المنحوتات بنشر الوحدات سواء البيزنطية أو القبطية حيث اهتم الفنان بنشر الوحدات الزخرفية النباتية أو المهندسية أو الحيوانية على السطح بأكمله.

الواجهات المختلفة Pediment

لم تختلف الواجهات المثلثة في الفترة الأولى للفن المسيحي كثيراً عن مثيلاتها في العصمور الكلاسميكية، ولكن لم يستمر هذا الشكل طويلاً بل لم يكن هو الشكل الوحيد الذي عرف في الفن البيزنطي.

ظهر شكل آخر انفرج فيه المثلث من أعلى وابتعدت الجوانب عن بعضها وحفر بين ضلعيه قوس نصف دائرى صور عليه بعض المشاهد الأسطورية أو بعض الفروع النباتية، أما الواجهة نفسها فنحنت ببعض النباتات المعروفة مثل ورقة السه Rosette أو زخرفة البيضة والسهم Egg and dart.

ثم ظهرت بعد ذلك الواجهة المكسوة وزخرفها الفنان بموضوعات متنوعة منحوتة أو بزخرفة الصدفة التي تعتبر من الموضوعات الشائعة في الفن المسيحي بصفة عامة.

المشكاوات Niches

استخدمت المشكاة في العمارة المسيحية لغرض زخرفي أو ديني، وكان شكل المشكاة عبارة عن مستطيل غائر نصف إسطواني يحفه عمودان من الجانبين يتخذ من أعلى شكل نصف دائري أو واجهة مثلثة في منتصفها قوس نصف دائري ومثلثان جانبيان.

تعتبر زخرفة الصدفة من أكثر الزخارف شيوعاً وانتشاراً أعلى المشكاوات. وقد كانت تضاف إلى الصدفة فيما بعد وفي عصور لاحقة زخارف نباتية متنوعة تحيط بها، بالإضافة إلى وجود الصليب في منتصفها.

إلى جانب زخرفة الصدفة زخرفت المشكاوات فى أحيان كثيرة بأوراق نباتية مثل ورق الغار والعنب، هذا بالإضافة إلى توسط بعض الموضوعات الأسطورية أعلى المشكاوات كصورة إحدى حوريات البحر وهى تمتطى حيواناً بحرياً.

كما يتضع الأتجاه الزخرفي الهندسي المبالغ فيه أعلى المشكاوات والمتمثل في انتشار السزخارف الهندسية واللولبية والجدائل، والتي يتخللها أحياناً إحدى الرموز المسيحية، هذا بالإضافة إلى توسط آنية الحياة أعلى بعض المشكاوات والتي كانت من الموضوعات المحببة في الفن البيزنطي.

مراجع الفصل الثامن ملامح العمارة البيزنطية

- Grossmann, P., Early Christian Architecture in the Nile Valley in (Coptic Art Culture), Cairo, (1990)3-16.;
- Severin, H., Fuhchristiche Skulptur und Malerei in Agypten, PKG, Suppl., I, Beat Bernk, SF CH.Frunk Fort, (1977), pp.23-30.
- Kotting, Der Fruhchristliche Reliquienkult und die Bestattung in Kirchengaude, Koln, (1965),26-26.;C.M. Kaufmann, Die Menasstadt und des Nationiheleiligtum der altchristlichen Agypter in der West aleandrinischen. Wuste, 1,1 (1910)35-44.
- Grossmann, P., Abou Mina, Neunter Vorlaufiger Bericht, kampagnen, (1977), MDAIK, 36 (1980), 220-240.;
- . Weitzmann, K., The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai, the Icons, Vol. I, From the Sixth to the tenth Century, Princeton, (1976),3-12, 45-52.;
- Henin, N.H., & Wuttmann, M., Kellia l'ermitage Copte QR 195, IFAO, Le Caire, 2000, 5-8; P. Grossmann, Christliche Architektur in Ägypten, University of Karslruhe, 2001, 10-19.
- Hirschfeld, Y., The early Byzantine monastery, BYZANTINISCHE ZEITSCHRIFT,94,1,2001,pp.312ff;
- Walthew, C.V., Roman Basilicas, CLASSICS IRELAND,1995 Volume 2, University College Dublin, Ireland, 11-20; Grossmann& Severing, Op-cit. (1982).30-33.
- Grossman, Mittelalterliche Langhauskuppelkirchen und verwandte Typen in Oberägypten, Glückstadt, (1982), 110-112
- Ward-Perkins, J.B., Studies in Roman and Early Christian Architecture, London, (1994), 447-468;
- Krautheimer, R., Three Christian Capitals: Topography and Politics, Berkeley and Los Angeles, (1983), 69-92;
- De Villard, M., Les Couvents Pres de Sohag, Deyr el-Abiad et Deyr el-Ahmar, Vol. II, Milan (1926), 35-45.

- Deichmann, F.W., Studien zur Architektur Konstantinopols, Baden- Baden, 1956.
- Demus, O., The Church of San Marco in Venice, History, Architecture, Sculpture, Washington, 1960.
- Forsyth, G.H., The Monastry of St.Catherine at Mount Sinai, Dop, 22, 1968.
- Mango, C., The Art of the Byzantine Empire 312-1453: Sources and Documents in the History of Art, Englewood N.J., 1972, 206 ff.
- Mango, C., Byzantine Architecture, New York, 1976.
- Hamilton, J.A., Byzantine Architecture and Decoration, London, 1934, revised ed. 1956.
- Simpson's History Architectural Development, vol. II, Early Christian Byzantine and Romanesque Architecture, by Cecil Stewart, London, 1954.
- Swift, E.H., The Roman Sources of Christian Art, New York, 1951.
- Ward Perkins, J.B., The Italian element in late Roman and early Mediaeval Architecture, Proceedings of the British Academy, XXXIII, 1947.
- BUTLER, H.C., (ed. E. Baldwin Smith). Early Churches in Syria, Princeton, 1929.
- EBERSOLT, J., Monuments d'architecture Byzantine, Paris, 1934.
- Krautheimer, R., Early Christian and Byzantine Architecture, London, 1975.
- MACDONALD, W., Early Christian and Byzantine Architecture, New York, 1962.
- SCHNEIDER, A. M. Byzana Vorarbeiten zur Topographie und Archäologie der Stadt (Istanbuler forschungen, VIII). Berlin, 1936.
- SETTON, K.M., Christian Attitude towards the emperor in the Fourth Century, New York, 1941.

القصل التاسع التصوير الجدارى والقسيقساء في الفن البيزنطي

أولا: التصوير الجداري في الفن البيزنطي

تحدث فيما سبق عن صناعة الصور الجدارية عبر العصور وبصفة خاصة في العصدر الرومانسي وبداية العصر المسيحي المبكر، بداية من هذه المرحلة، يمكن أن نرصد الارتباط الوثيق الذي تم بين فن التصوير الجداري وبين العمارة، حيث صار استخدام اللبون في العمارة حتى في أبسط صوره كطلاء الجدران أو كسوة القباب أو الأفاريسز، يسؤدي إلى طبيعة خاصة للشكل المعماري، تعكس مفاهيم وأساليب خاصة بابعدد ونسب الأماكن المحددة بالجدران والأسقف وغيرها. كما أن تطور استخدام التصوير الجداري بعد ذلك واكب أختلاف المستوى الاقتصادي والاجتماعي للجماعات المسيحية الجديدة بما يخدم تطور عقيدتها وطقوسها، فقد تحول مفهوم طلاء الجدران من مجرد تغطية بسيطة للجدران والأسقف، إلى تصوير وحدات زخرفية بسيطة ثم معقدة، السي تصدوير موضوعات دينية واجتماعية واخلاقية أسهمت في بناء ثقافة مميزة لهذا الحصر.

أيضا كان للتصوير الجداري في هذا المجال إمكانيات خاصة بالمقارنة بالفنون الأخسرى، فهسو إن افتقد القدرة على التعبير عن الأبعاد مثل العمارة، أو إبراز العمق والتجسيد مسئل النحست، إلا أنسه كسان يمثلك القدرة على إبراز العناصر الجمالية والموضوعية في إطار سهل ومبسط، والجمع بين خصائص النحت والعمارة بفضل ما يملكه الفنان المصور من مهارة المحاكاة.

وقد أشرنا فيما سبق اهمية الصورة الجدارية في الفن القبطي ودورها في تنمية وتثبيت العقيدة في مصر، وهو الأمر الذي أدي إلى انتشار هذه النوعية من الفن في مصرر بالمقارنة بولايات رومانية اخري، فقد واكب هذا الفن طبيعة المجتمع وظروفه الاقتصدية والمناخية وغيرها من الظروف التي ثبتت انتشار الصور الجدارية عن الفسيفسياء ميثلا في مصر. ولكن من ناحية اخري نجد ان التصوير الجداري لم يكن منتشرا في الفن البيزنطي بنفس الصورة التي كان عليها في الفن القبطي، وربما يرجع ذلك لاختلاف الظروف الاقتصادية والاجتماعية وكذلك السياسية التي أسهمت في انتشار الفسيفساء في الفن البيزنطي على حساب الصور الجدارية.

وعلى السرغم من ذلك فقد كان فن الفسيفساء نموذجا متطورا وتكنيكا منبئقا من الصورة الجدارية، فهما يؤثران بنفس التأثير على المشاهد الذي يتعامل مع اللوحة الفنية إسا من الناحية الجمالية أو الدينية، لكن النتيجة النهائية كانت متشابهة إلى حد بعيد، وبالطبع كان معظم الفنانيان الذين قاموا بتنفيذ قطع الفسيفساء قد قاموا برسم تلك اللوحات الجدارية في تصميمات خطية ملونه قبل تنفيذها بطريقة الفسيفساء.

ومن الصعب تحديد مراحل فنية تاريخية لمناقشة فن التصوير الجداري فى العصر البيزنطي، وهو الأمر الذي يرجع إلى خصوصية هذه النوعية من الفنون والخاضعة كما أشرنا إلى مفهوم محلي طبقا للأمكانيات والموارد المادية التى تحدد سبل انتشارها وأزدهارها أو تدهورها، لذلك يفضل أن يناقش الفن البيزنطي برؤية جغرافية منفصلة حيتى يواكب محلية الفن، مع الأخذ في الأعتبار أن هناك أساليب فنية أخذت طابع العالمية من ناحية التأثير والتأثر يجب إلا تغفل في المناقشة.

وفى الواقع فان التصوير الجداري في الفن البيزنطي فيما عدا أزدهاره في مصر، فقد انتشر في بعض المناطق الأخرى مثل سوريا، إيطالبا، وكبادوكيا أرمينيا، وشبة جزيرة البلقان، ثم تحول في تطور جديد في روسيا ويوغسلافيا فيما بعد القرن التاسع الميلادي.

التصوير الجداري المسيحي في روما

مسا لاشك فيه أن الصور الجدارية البيزنطية ذات الطابع الديني المبكر قد استوحت موضوعاتها من نوعين أساسيين، إما موضوعات مستوحاة من العهد القديم

(المنوراة) أو موضوعات مستوحاة من العهد الجديد (الإنجيل)، فضلاً عن وجود جانب تأشيري همام من قبل الديانات الوثنية لا يجب أن نغفله حيث كان له تأثير كبير في الموضوعات البيزنطية في الفترة المبكرة. أيضا من أهم وسائل المعرفة والنقل كانت مستوحاة من (المخطوطات الموضحة بالرسوم)، حيث كانت وسيلة لمعرفة امتداد هذه التأشيرات، بالإضمافة إلى صور الأيقونات التي كانت موجودة بالمباني الدينية كانت بمــثابة مصدر إلهام للفنانين، لذلك نجد ان الرسم الجداري كان يتأثر إلى حد ما بتطور العقسيدة وأساليب ممارستها المختلفة من أقليم إلى آخر حسب ظروف المجتمع وتراثه. ولكن يجب الإشارة إلى ان هذا الأسلوب التصويري ليس هو الوحيد الذي كان متاجآ أمـام الفنانين المسيحيين، فمع مرور الوقت نجدهم قد اتبعوا التصوير الواقعي وأهملوا بعهض الشئ النقل المنصوص، ونجد أن الأشكال قد صورت في صورة واقعية تواكب الحياة المعاصرة، وفي تلك الأمثلة نالحظ أن انتباه الفنانين كان مركز على الشخصيات المصمورة وكسان الفسنان لا يعمير الكثير من الانتباه إلى الخلفيات، ويجب الأخذ في الاعتسبار أنسه يوجد اتجاه قوى قد وجه للرمزية وتصوير رموز الفن المسيحي وهذا الاتجاه جاء في صورة واضحة عن غير المعتاد وطبقا لهذا الأسلوب المتبع فنجد الأسماك والطميور والحيوانات كان لها بريق عند تصويرها وذلك لكي ينقلوا بعض الأفكار العميقة إلى الناظر إليها فنجد على سبيل المثال (الطاووس) وهو يعد من الأمثلة الشائعة التي تم استخدامها وذلك لأنه كائن حي جسده غير قابل للفساد وإن كان يرمز لشمئ فهمو يرمز إلى قيامة السيد المسيح من الأموات، وايضا استخدموا رمز الحمامة وهيمي تعد كرمز للسلام، ومن الأمثلة الأخرى أيضاً استخدام رمز (السمكة) وذلك لأن معناها في اللغة اليونانية (ixous) وهي بمعنى السيد المسيح وذلك لأنها وردت في جملة يونانية ترجمتها: (السيد المسيح ابن الله المخلص).

نجد أن أمثلة الفن المسيحى الخالص، قد صورت على جدران مقابر روما وذلك التصدوير على مقصور على طبقة من الأفراد صغيرة نسبياً، ومن الملاحظ أن تلك الرسومات قد نفذها فنانون قليلو الخبرة وكانوا يعملوا على إيراز طاقتهم بصورة كبيرة لكننا نجد هذه الرسومات ينقصها الجاذبية والبريق الفنى، من خلال تصوير الأشخاص أو الحيوانات ونجد أن هؤلاء الفنانين قد عبروا عن أنفسهم بصورة واضحة وفي بعض الأحيان تكون تلك الرسومات جميلة.

من الموضوعات المصورة في المقابر الرومانية المبكرة في روما، نجد صورة للسيدة العذراء والسيد المسيح في مقبرة (Via Nomentana) (شكل ٣٣٢) التي ترجع إلى القرن الرابع، ومن الملاحظ ان ملامح الوجه مصور بطريقة صارمة، ويوجد خلف السيدة العذراء بعض الأشكال من المحتمل أن تكون حروف أو رموز. ايضا من كنيسة (القديس كليمنت) (San. Clement) في روما نجد رسم جداري للسيدة العذراء وهي تحمل السيد المسيح (شكل ٣٣٣)، والملامح هنا كانت اكثر تعبيرا ونعومة الصورة هالة من النور والتي لم تتواجد في الصورة الماضية.

بينما نجد ملامح مختلفة فى صورة كنيسة (القديس إرمنت) (San. Ermente) ، حيث نلاحظ هنا ضخامة التصوير فالسيدة العذراء مصورة بطريقة ضخمة جدا، وبجوارها شخصين من المحتمل ان يكونوا ملائكة أو اثنين من الرسل، والصورة ترجع إلى القرن الثامن الميلادي.

هناك رسم جدارى من كنيسة السيدة العذراء الأثرية بروما St. Maria Antiqua وتصور القديس اندراوس St. Andrew (شكل ٣٣٥) وهى ترجع إلى القرن السابع أو الثامن الميلادى، القديس مصور على هيئة شخص كبير السن ، ويحمل اتجاها نحو الواقعية وذلك من حيث ظهور التعبيرات النفسية على الوجه وظهور التجاعيد بالوجه، وهو مصور بلحية وشعر طويل قليلاً، وعلى هيئة الفلاسفة الكلاسيكيين.

وتجدر الأشارة هنا إلى مشاهد كثيرة من الإنجيل قد صورت على جدران الكنائس، ونجد أن الرسومات الجدارية اخذت تقلد الأيقونات في تلك الفترة بصورة دقيقة من حيث الموضوع والشخصيات المصورة والسمات العامة. وفي بعض الأحيان نجد الرسومات تتخذ خط التصوير الكلاسيكي، ولكن في أوقات أخرى نجدها تتخذ خطا مغايراً تماماً وجديد يعبر عن واقعية شديدة، وهذا إن دل على شئ فهو بدل على ايداع عقمل الفنان نفسه وتصوير أسلوبه بصورة كاملة . ونتيجة لذلك نجد أن التصوير الجداري في روما قد تأثر بأتجاهين أساسيين:

الاتجاه الأول: المتأثر بالأسلوب الكلاسيكي بصورة كبيرة وتصوير الأشخاص
 حسم الخطوط والمقايميس الكلاسميكية إلى حداً بعيد وظهور بعض الرموز

الكلاسيكية بالكنيسة المسيحية، عدد كبير من الأشخاص صوروا على هيئة الفلاسفة الكلاسيكيين.

٢. الاتجاه الثانى: البعد التام عن المرحلة الكلاسيكية، والأنغماس فى الواقعية، وظهور ابداعات الفنانيان أنفسهم لخلق اتجاه جديد فى الرسم الجدارى بعيد عن أى تأثر باى مسرحلة، وحستى إن كان ياتى هذا الاتجاه بصورة غير متقنة ولكنه يعتبر إضافة جديدة لفن الرسم الجدارى فى تلك المرحلة التى يمر بها.

التصوير الجداري في سوريا

عملت سوريا — التي تعد محطة هامة بين الشرق والغرب — على خلط الأسلوبين السابقين وحققت تقدما كبيرا قبل ظهور المسيحية وبصفة خاصة تلك الصور المرتبطة بالعقيدة السيهودية في دورأوروبوس التي ترجع إلى القرنين الثاني والثالث الميلادي، حيث كشف عن مجموعة من الرسوم الجدارية مرتبطة بالعقيدة اليهودية ومستوحاة من نصوص العهد القديم، وهي تمثل صور مختلفة من حياة بعض الأنبياء اليهود والقصيص الدينية المتعلقة بتطور العقيدة عبر العصور، ومن أشهر تلك الصور اضحية أبراهيم، وفلك موسي، والفتيان الثلاثة في النار، وغيرها من الموضوعات الدينية ولكن اهمية تلك الرسومات الجدارية في الفن المسيحي أنها كانت المقياس الذي تأثر به في الرسم الجداري المسيحي وبصفة خاصة المتعلقة بالصور الدينية وصور أنبياء العهد القديم، كما أنه أثر من ناحية الأسلوب الفني في وضع قواعد لونية وخطية تستخدم في تصوير تك المشاهد الدينية، نتعرف على ذلك بصورة أكبر من خلال الفن الديني، الذي يعد من أهم خصائص الفن البيزنطي.

من ناحية أخرى نجد أن الرسومات الجدارية ذات الطابع المسيحي في سوريا ترجع إلى فترات مبكرة، حيث نجد تلك الرسومات في كنيسة في (دورا Dura) والتي تسرجع إلى سنة ٢٥٠م (شكل ٣٣٦)، وكان منظر الراعي الصالح الذي يبحث عن الخروف الضال ويضمه لبقية القطيع من أهم المشاهد الباقية، هذا بالإضافة إلى صور لبعض معجرات السيد المسيح.

نجد أن الأسلوب الفني لصور (السيد المسيح) في تلك الصورة المبكرة في سوريا جاءت مغايرة تماماً عما ظهر عند تصويره على جدران المقابر الرومانية المنحوتة،

فمن خصائص تلك المناظر المصورة على جدران كنيسة (Dura)، تصوير السيد المسيح بطريقة أمامية. المنظر المصور شامل كل التفاصيل، استخدام الألوان البراقة والمافتة للنظر، الصورة مليئة بالحيوية ولها تأثير مباشر على المشاهد.

أيضا في سوريا برز الأسلوب التصويري الأيقوني المأخوذة من (الكتاب المقدس)، (شكل ٣٣٧) وتعد سوريا مدرسة متقدمة في هذا الفن منذ القرن الثالث الميلادي، ومن الأمثلة التي صورت مشاهد من (الأنجيل)، رسم جداري يرجع إلى كنيسة موجودة في (دورا Dura) في سوريا مصور عليها أحد مشاهد الكتاب المقدس ومعجزات السيد المسيح، حيث مصور في تلك المثال السيد المسيح يشفي المفلوج. كذلك يوجد في بعض الأقاليم السورية الغربية مواقع أثرية عثر فيها على بعض بقابا لوحات جدارية ولكن نجدها لا تمثل شكلاً معيناً أو لها هدف معين حيث نجد بعضها مصور عليها صلبان والتي عرفت من هيرا Hira و (سامرا Sammara)، وبعض المناطق الأخرى في القرن الثامن والتاسع الميلادي.

كان الفن الدنيوى دورا أيضاً في في العصر البيزنطي فهو لم يندثر، ونجده موجود في سوريا في قصر بصحارى (Kuseir Amra) (قصير عمرة) في الفترة الواقعة بين (٢٧٤ – ٢٧٤٣م)، مما يعطى لنا بعض الأفكار عن سمات الفن التي كانت منتشرة في القرن الثامن الميلادي، ونجد حتى أنه في هذه الفترة انتشرت عناصر الفن الهللينستي قد انتشرت بصورة كبيرة وأصبحت هي المسيطرة على الفن بدلاً من الأسلوب الفارسي ومن أهم الأمثلة على تلك، لوحة جدارية من صحراء (Kuseir الأسلوب الفارسي ومن أهم الأمثلة على تلك، لوحة جدارية من صحراء Amra) سنة (٢٤٤ – ٢٤٣م). هكذا نجد أن الفن في سوريا قد اتخذ اتجاهات عديدة، واتبع أساليب فنية كثيرة ومتعددة، وأثرت فيه أيضاً حضارات كثيرة، فنجد التاثير الهللينستي واضحاً في الفن بسوريا من خلال تصوير الأشخاص وأساليب تصوير ملابسهم ووقفتهم والخلفيات المعمارية والأشكال الحيوانية، وبعض التغيرات التي اكتسبتها الخلفيات، الوقفة الأمامية وأفراد المشهد الرئيسي أتخذوا حجماً كبيراً عن الأشخاص الثانوية. كذلك تألق في سوريا الاتجاه الزخرفي حيث ظهر بوضوح في المجمع اليهودي وفي الرسوم الجدارية المصورة به. كما كان للاتجاه الفارسي دورا أساسيا في المجمع اليهودي وفي الرسوم الجدارية المصورة به. كما كان للاتجاه الفارسي دورا أساسيا في

الطابع الأسطورى وبعض التأثيرات الفنية التي لعبت دوراً في تكوين الرسم الجدارى السورى.

التصوير الجدارى في كبادوكيا Cappadocia

مما لا شك فيه أن المنطقة الشمالية الشرقية قد فقدت قدرا عظيما من بقايا الصور الجدارية التي تم إنجازها في فترة القرن الثامن والتاسع الميلادي نتيجة الاتجاه نحو تدمير الأيقونات في الفترة مابين ٢٢٦-٨٤٣م، ولكن بقايا نلك الفترة قد وجدت في كبادوكيا Cappadocia، وهي مناطق حوت مجموعة من الأديرة الرهبانية المقدسة هناك، والتي أحتوت على مجموعة جدارية تعد من أهم وأروع الصور الجدارية في الفن البيزنطي على الأطلاق، وترجع أهمية تلك الرسوم الجدارية في انها تسجل واقع ديني للممارسات العقائدية في تلك الفترة وبأسلوب واقعي ومحلية شديدة مغلقة بطابع الفن البيزنطي بصفة عامة. ومن الملاحظ إن فنانين تلك الفترة قدموا أعمالا مميزة مثل تحدم ابداعتهم الذاتية التي تخدم الدير والعقيدة الممارسة فيه.

يرجع الرسم الجدارى الرهبانى الموجود فى كبادوكيا إلى الفترة الواقعة بين القرن التاسع والقرن الحادى عشر الميلادى، وهي رسومات عثر على أغلبها فى الكنائس الصغيرة المبنية فى الصخر، بالإضافة إلى مجموعات من هذه الرسومات الجدارية عثر عليها فى الكنائس الكبيرة. ومن الواضح إن الديانة المسيحية قد تأثرت قليلاً بفترة حظر الأيقونات، ولكننا نجد أنه فى المحيط الرهبانى كان ضد ظهور هذه الفكرة، فقد كانت مدينة (كبادوكيا) من المدن البعيدة عن المدن التى تأثرت بهذا الأمر الرسمى مما سمح لها بظهور الرسم الجدارى به كما نجد إن نساكالأديرة فى كبادوكيا، استمروا فى تزيين كنائسهم من غير خوف، فقد خدم ذلك فى حفظ الأعمال الدينية، وأغلبية الرسومات الجدارية تقريباً فى حالة جيدة، وأدى ذلك إلى ذيع صيتهم، حيث إن دراسة الفن هناك يمكن أن تتم بدون إجراء رحلات استكشافية أو بدون مشاهدة الأصل. وأغلبية الرسومات ترجع إلى القرن الثامن الميلادى، (شكل ٣٣٩، ٣٤٠، ٣٤١) وهى لوحات مزخرفة بصورة تامة، وترجع إلى فترة سيادة الأيقونات وانتشارها فى الكنائس. ومن الأمثلة على تلك الكنائس الموجودة فى كبادوكيا، ذلك المثال من كنيسة الكنائس. ومن الأمثلة على خدران تلك الكنيسة رسومات جدارية،

من المحتمل أنها نفنت في فترة أزدهار الأيقونية في الدبانة المسيحية حيث ترجع إلى القرن الثامن الميلادي.

ونجد إن ذوق النساك الموجود في كبادوكيا منعكس تماماً من خلال اللوحات التي صبورت، وجاء أسلوبهم في تصوير اللوحات غير مألوف، حيث يصور عدة مشاهد مشكوك في صحتها أو مشاهد طويلة جداً، ويصور أيضاً حلقات معقدة من الأناجيل، وهذه المشاهد تتلو الواحدة الأخرى على هيئة أفريز، ونجد إن الرهبان حاولوا إن يصوروا معجزات أو مشاهد من الإنجيل بصورة واضحة وذلك لكي يفهمها المتعبدين، وكان ذلك هدفهم من تلك المشاهد، بالإضافة إلى أن هذه المشاهد كانت تخدم المعقيدة المسيحية، فهي يمكن أن يفهمها أي مصلى بهذه الكنائس بدون أي عناء، لذلك نجدهم قد ركزوا على إخراج رسومات جدارية جميلة تصور أهم المشاهد التي وردت بالإنجيل، وتلك كانت وسيلة هامة لتزين الجدران المحيطة بهم. ويوجد بعض الأمثلة المبكرة لذلك في العديد من المناطق مثل الاجدان المحيطة بهم. ويوجد بعض الأمثلة المبكرة لذلك في العديد من المناطق مثل Kliliclar ، Peristrema Vally وهذه الأمثلة التي تصور لذا الديانة المسيحية، ونجد إن مجموعة كاملة منها لا تزال موجودة هناك وفي حالة جيدة، ونجدها تصور الأحداث الموجودة بالإنجيل بأسلوب روائي.

نجد ان التصوير الجداري في كبادوكيا اتخذ اتجاهاً خاصاً، فنجد الرسم الجداري جاء بصورة مميزة من أي منطقة أخرى، فنجد ان أتجاهات الفنانين الذين قاموا بتصوير تلك اللوحات ورسمها، كانت تحت أشراف فكر ديني فقد كانوا يعملون تحت إشراف مجموعة من النساك. كما ظهر هذا الفن بوضوح وأزدهر في فترة ما بين القرن التاسع والقرن الحادي عشر الميلادي ولم تؤثر حركة اللاأيقونية على الفن في هذه المنطقة ، وذلك لبعد كبادوكيا عن محيط تنفيذ هذا الحظر على الأيقونات، وأيضاً لأن نساك تلك الكنائس والأديرة كانوا ضد هذه الفكرة، مما سمح لنا بمعرفة الفن في هذه الفترة حيث تأثرت الكثير من المدن الكبرى بهذه الحركة التي تتجه إلى منع الأيقونات.

الرسم الجدارى في آرمينيا وبعض المناطق الأخرى

كان لفن النساك دوراً بارزاً في تطوير فن العالم البيزنطي، وكان هذا الفن ينتمي اللي آسيا الصغرى، فنجد تأثيره قد تخلل إلى جنوب إيطاليا إلى حد أنه انتشر في تزيين الكنائس الكبيرة بنفس النقوش التي زينت بها الكنائس الصغيرة المبنية في الصخر التي كانت منتشرة في مناطق ظهور فن النساك، ونجد إن أسلوب التصوير الواقعي في الرسم الجداري قد انتشر في فسيفساء بلاد اليونان.

ونجد إن الاتجاه المعاكس لهذا التأثير هو الاتجاه إلى الطبيعية أكثر من الجوهرية، ونرى ذلك واضحاً بصورة أكثر في المخطوطات السورية التي ترجع إلى القرن الثالث عشر الميلادي، فنجد أنها كانت على اتصال وثيق بتلك المناطق الموجودة في كبادوكيا. والأمثلة القليلة للرسومات الجدارية قد وجدت في آرمينيا Armenia حيث نجدها قد اتبعت نفس الأسلوب ولكن الأسلوب المحلى ظهر بقوة وتطور في القرن الثاني عشر والثالث عشر الميلادي. وأصبح الاختلاف أكثر وضوحاً لأننا نجد الأرمنيين قد غيروا في الأسلوب اليوناني في كتابة الأسماء والنقوش والعناوين على الأشخاص والمشاهد. والأكثر أهمية من ذلك تلك الرسومات الجدارية الموجودة في: Teko ، Thalish ، Teko ، Thalish والتي ترجع إلى القرن الحادي عشر الميلادي أسلوبا جديدا في الفن النصويري ينم عن واقعية ترجع إلى القرن الحادي عشر الميلادي أسلوبا جديدا في الفن النصويري ينم عن واقعية والمختلطة في اسلوب واحد، وتلك الرسومات يمكن العثور عليها في كنيسة Tigrane Honentz في احدونيا وترجع إلى 3t. ام. (شكل ۳٤٣) وكذلك في كنيسة St. Panteleimen في مقدونيا وترجع إلى 3t. ام. (شكل ۳٤٣) وكذلك في كنيسة St. Panteleimen في مقدونيا

ولدينا معلومات توضح إن الفنانين الأرمنين قد عملوا لفترة في سوهاج في مصر، لكن المعلومات التي توجد لدينا عن الفن في أرمينيا في العالم البيزنطي قليلة ولا توضح لنا خصائص ومميزات هذا الفن. ومن المعروف إن أسلوب النساك الآرمن في الرسم الجداري كان له بعض التأثيرات في بلاد اليونان، ويوجد أمثلة على ذلك في أماكن مختلفة التي ترجع إلى القرن الحادي عشر مثل (القبو) الموجود في Hosias).

المرحلة الثانية من الفن البيزنطى

تبدأ المرحلة الثانية من الفن البيزنطى مع حلول القرن الثانى عشر الميلادى، حيث تطورت فيه الأشكال والأشخاص بصورة كبيرة، فنجد خصائص تلك المرحلة الفنية في مناطق عديدة مثل نيرز Nerez، مقدونيا Russia ، (Macdonia روسيا، Pugoslavia البلقان، Yugoslavia يوغوسلافية، (شكل ٣٤٦-٣٥٠) حيث يتضح من خلال أعمالها الفنية أهم خصائص تلك النهضة الفنية الثانية للفن البيزنطى وتلك المميزات هي:

- استخدام أفكار جديدة في الفن والعمل على تصويرها.
- يتميز المشهد المصور بالرقة والليونة في التصوير.
- تتميز المشاهد المصورة أن يكون الهدف منها هو جوهر المشهد نفسه.
 - العمل على إظهار المشاعر الداخلية للأشخاص المصورين.
- بعض الرسوم الجدارية التي جاءت في القرن الخامس عشر الميلادي، كانت أيضاً غير ناضجة، ولكنها مصورة بطريقة مميزة.
 - أصبح الفن يتجه إلى الاتجاء الأكاديمي.
 - تفجرت في تلك المرحلة الفنية طاقات وإبداعات الفنانين.
 - عمل الفنانون عملوا على إبراز الضوء في المشاهد المصورة.
 - استخدام الألوان البراقة في تنفيذ الرسوم الجدارية.
- بعض الأعمال التي نفذت كانت قد نفذت على أيدى معلمين يونانيين كان لهم اتصال بالعاصمة.
 - طرأ على الأسلوب الفني تغيرات جديدة، نظراً لتناوله من يد فنان إلى آخر.
 - نجد إن الفن قد طرأت عليه رقة ونعومة من التصوير وهو بالشئ الجديد الذى
 تتميز به تلك المرحلة الفنية.
 - تميز الفن أيضاً بالواقعية.
 - أخذ الفن يتجه نحو الكلاسيكية والهلينستية بصورة كبيرة.
 - محاكاة قطع الموزايكو الذهبية، وذلك من خلال استخدام خلفيات صفراء اللون.
 - بعض تصميمات الرسوم الجدارية كانت قد أخذت من قطع الفسيفساء.

ثانيا: فن الفسيفساء البيزنطي

بالرغم من أن كلمة فسيفساء تعلق عامة سواء على زخرفة الأرضيات بمكعبات ملونة حجسرية أو مرمرية أو تطلق أيضاً على زخارف الجدران المكونة من القطع الصغيرة الزجاجية والعجائي الملونية أو بعيض الأحجار الكريمة مثل اللؤلؤ إلا أنه بالنسبة للفسيفسياء البيزنطى فإنها نعنى بذلك النوع الثانى فقط نظراً لأن النوع الأول الذى الستخدم في زخرفة الأرضيات استخدم بكثرة في العصر اليوناني الروماني إلا أن استخدامه في العصر البيزنطى كان قليلاً للغاية.

وانستقال الفسيفساء إلى الجدران يرجع إلى القرنين الأول والثاني الميلاديين حيث عثر بمدينة بومبي على مشكاوات مزينة بفسيفساء عبارة عن مكعبات زجاجية.

ومــنذ القــرن الثالث زاد استخدام هذه النوعية من الفسينساء في تغطية السقوف والجدران . ومنذ القرن الخامس أصبحت هذه النوعية من الفسيفساء هي العامل الفاصل في زخارف المساحات الواسعة من الجدران والسقوف واستمرت على هذا المنوال حتى القرون المتأخرة من العصر البيزنطي وعندما لم تعد هذه النوعية من الزخارف قادرة على مزيد من الابتكار عندئذ حلت الرسوم الجدارية Wall Painting محل الفسيفساء.

طـوال تلـك القـرون الـتى اسـتخدم فيها الفسيفساء في الفن البيزنطي، كانت الموضـوعات المستخدمة فيه ذات طابع ديني بحت لتحقيق عدة أهداف منها جعل تلك الكـنائس لا تقـل بهـاء ولا ثراء عن المعابد الوثنية، ولتعميق التعاليم الدينية بالديانة المسيحية عن طريق وضع الصور المختلفة المأخوذة سواء من التوراة (العهد القديم) أو مـن الإنجـيل (العهد الجديد) دون الحاجة إلى قراءتها، وعلى ذلك يستطيع المسيحيون مـتابعة هـذه الطقـوس بعيونهم وآذانهم. أقدم الأمثلة على هذه اللوعية من الفسيفساء موجـودة في كنيسة الرسل بالقسطنطينية والتي ترجع إلى الفترة ما بين ٥٣٦ - ٤٥٥م حيـث مثل على جدران هذه الكنيسة مناظر من حياة المسيح إلى جانب الهدف الرئيسي حيـث مثل على جدران هذه الكنيسة مناظر من حياة المسيحين دقائق الديانة المسيحية عن طـريق هذه الصور. وهناك هدف آخر استخدم من أجله هذه الفسيفساء ألا وهو إبهار المشاهد بهذا الجمال الفني المتضافر مع الأناشيد والتراتيل ومظهر القساوسة بملابسهم المشاهد بهذا الجمال الفني المتضافر مع الأناشيد والتراتيل ومظهر القساوسة بملابسهم

الفضفاضة الراقية التأثير على نفسية المسيحيين، ولقد كان لهذا أكبر التأثير في القرن العاشر عندما جاء إلى القسطنطينية وفد من الروس الذين كانوا حتى هذه اللحظة وثنيين فكان لانبهارهم بهذه المظاهر في كنيسة الرسل بالقسطنطينية الأثر في اتباعهم المذهب الأرثوذكسي كدين رسمي للدولة الروسية.

وهكذا أصبحت الأجزاء الداخلية من الكنيسة مغطاة بالكامل بالفسيفساء الذى يصور إما الصور الشخصية للقديسين أو مشاهد من الإنجيل أو زخارف أخرى نوعية. وقد ساهمت في ذلك تخطيطات الكنائس البيزنطية ذات الطابع المركزى بكل ما يصحبه من استخدام القباب والقباء مكاناً مناسباً لتغطيستها بالفسيفساء ذى القطع الزجاجية والتي ينعكس عليها الأضواء بشكل يؤثر في السناظر أكثر من استخدام هذا الفسيفساء لتغطية الكنائس ذات الطراز البازيليكي حيث توزع الأضواء في أماكن محددة.

الأسلوب الفنى

بالنسبة للأسلوب الغنى المستخدم فيه الفسيفساء البيزنطى يمكننا القول أن هناك ثلاثة عناصر فنية أثرت في تكوين موضوعات هذه الفسيفساء هى: العنصر الهللبلستى ثم العنصر السرياني (أي السامي) ثم العنصر الشرقي.

العنصر الهللينستي

بالنسبة للأسلوب الفنى الهالينستى فإن هذا التأثير يبدو من خلال تدرج الألوان التى تعطى عمق فى المنظور والتى صورت المسيح كبطل من الأساطير اليونانية.

العنصر السرياني

يبدو من تصوير الشخصيات بالوضع الأمامى والتى تكتسب قدرتها على التأثير مسن استخدام الألوان الحية والأفكار الواقعية ومن التقابل عبر التأثيرات المختلفة. فعلى سبيل المبثال عند تصوير السيد المسيح صورة كملك قوى الرهبة ملتحى يتشابه فى مظهره مع صفات الآلهة الكبرى الفارسية أو الآشورية، ومع سيادة هذا النوع الثانى من التأثير يمكننا القول أن عمق المنظور لا أثر له، فالصور منفردة والشخصيات الرئيسية

onverted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

277

تكتسب طولاً ملحوظاً بالنسبة للشخصيات الأخرى. أما فى الموضوعات الأفقية فإن الشخصيات المعضوع الشخصيات الموضوع الشخصيات الهامسة تصور فى الوسط أما الثانوية فهى هامشية فى جوانب الموضوع المصور.

العنصر الشرقى

بالنسبة للعنصسر الثالث في التأثيرات الغنية فيمكننا القول أنه يظهر بوضوح في الفسيفساء الزخسرفي وليس المصور. ومثلما في كنيسة القديس Constanza أو في كنيسة الواحسة الخارجة بمصر حيث يرى في حنية الكنيسة ثماني نجوم مكونة شكل ثماني وهسو شكل مكرر في كل حنية. هذا التأثير الشرقي يظهر أيضاً كخلفية خلوية للموضسوعات المصسورة وهسى خلفيات ذات رموز دينية مثل منظر السحاب والماء والخسراف فسي بيئة نباتية وصورة العنقاء. وأحسن الأمثلة على ذلك فسيفساء الحنية بكنيسة القديسان الأمام. وهذه العناصر الزخرفية ذات أصول من الديانة المازيّة. على أي الأحوال فإنه يرتبط بتلك العناصر التأثيرية الثلاث للفسيفساء البيزنطي ثلاث طرق:

طرق تسجيل مشاهد الفسيفساء

- الطريقة الأولى: هى اختيار مشهد واحد من الحدث يتسم بأهمية أكبر من المشاهد الأخرى من نفس الحدث وهذه الطريقة مرتبطة بالتأثير الهللينستى.
- الطريقة الثانسية: هى سرد المشاهد كلها المرتبطة بالحدث فى شكل متتابع
 وهذه الطريقة مرتبطة بالتراث السريانى حيث استخدم فى سوريا منذ القرن
 الثالث الميلادى.
- الطبريقة الثالثة: فهى توسط مشهد معين من الحدث بحيث تحيطه كإطار له المشاهد الأخرى من نفس الحدث وهى ذات أصول سامية.

onverted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

مراحل تطور الفسيفساء البيزنطى

الفسيفساء البيزنطي في المرحلة الأولي: (شكل ٥١١ - ٣٦٤)

في العصر الأول كانت روما ورافينا وتسالونيكي من أهم المراكز، وقد بقيت فسي هذه المدن أعمال الفسيفساء إلى مجموعتين أساسيتين، إحداهما حيث كان الإحساس الكلاسيكي هو السائد، والآخر حيث الطابع البيزنطي أصبيح هنو السائد، وبين طرفي المجموعتين، هناك بطبيعة الحال بعض النيزنطي أصبيح هنو السائد، وبين طرفي المجموعتين، هناك بطبيعة الحال بعض النيزنطية، ويصنبح الخط الفيصل بينهم غير مدرك تقريباً، وغالباً ما يكون التحول ناحية الروح البيزنطية في جزء من العمل، بينما يبعد عنه تماماً في جزء آخر.

ويتضح ذلك من خلال مثال في كنيسة القديس "فيتالي" في "رافينا"، حيث السيد المسيح في القبة ممثلاً في شخصية شابة بدون لحية مثل الفن الكلاسيكي، (شكل ١٥٥) بينما مجموعة رسومات "جستنيان" و "ثيودورا" تنتمى تماماً للفن-البيزنطي، ويدينون بذلك للستراث الشرقي أكثر من التراث الروماني. وعامة، كانت العناصر الكلاسيكية القديمة متقدمة أكثر في روما عن أي مكان آخر.

وفي روميا، يوجد أربع كنائس تضم زخارف ذات أهمية كبرى مثل "سانتا كوستانزا"، (شكل ٣٥٢) وهو مبنى مستدير، وهو أكثرهم إتقاناً، ولم يعد يبقى الفسيفساء الذي يزخرف القبة، نستعين في ذلك بالرسومات والوصف القديم لهم.

فقد كانت تعرض مشاهد من الإنجيل؛ أساساً من العهد القديم مُحاطة بنهر من الخارج. وقد رأى "سترزيجوفسكي" في هذه المشاهد التأثير "المزداني" والذي يتضم من خلال وجود السمات الشرقية، ولكن التصميم والأيقونات ترجع إلى الفن الروماني.

والفسيفساء الباقية على القباب المحيطة بالدائرة يرجع أيضاً إلى الفن الروماني. وتنقسم القباب إلى ثمانية أجزاء، الشرقي الذي أصبح الآن فارغاً، والغربي المشغول بتصميمات هندسية بسيطة، والأجزاء المواجهة لها لهم نفس التصميم، وتزداد في الإتقان والجودة من الشرق إلى الغرب، حتى إن الشخصية المقدسة الموجودة على الصرح تزداد أهميتها بسبب الزخرفة. والعمل كله في أجود صوره، والألوان متناغمة ومصقولة، ولكنها باهتة. ومن صفات العصور الأولى الخلفية البيضاء، وبعد ذلك نرى الخلفية السنررقاء، وبعد ذلك استخدام اللون الذهبي. بدون تَغيّر، أما الخلفية البيضاء

والصبغة الرومانية في التصميمات تميل للتركيز على المنظر الكلاسيكي التقليدي للفسيفساء. والفسيفساء المستخدم في محارة الكوات التي في الحواقط الخارجية ذات طابع بيزنطي لأنها لا تعرض فقط مشاهد مسيحية، ولكن الأشخاص ذو قامة طويلة ومطولة، وذلك سمة من سمات الفن البيزنطي. بالإضافة إلى ذلك، تتم إستخدام القطع الخشبية أو الزجاجية أو الرخامية الذهبية بتأثير أكبر لتكون أكثر إشراقاً، وقد شيدت هذه الأعمال بالفسيفساء بعد تلك التي كانت في القنطرة لأنهم ينتمون إلى القرن الخاميم، وفي هذا التاريخ أصبح المبنى يُستخدم كمعمودية، وقد تم بعد ذلك ترميمها وإعادتها لما كانت عليه من قبل.

وتعسرض قسبة الفسيفساء في كنيسة القديسة "سانتا بودينزيانا" السيد المسيح مُستوّجاً بيسن القديسين بطرس وبولس، (شكل ٣٥٣، ٣٥٣) اللذان يرأس كل منهما مجموعة من خمسة حواريين. وهناك أيضاً شخصيتين نسائيتين، واحدة على كل ناحية، لتصسوير الكنيسة قبل تتويج القديس بولس. ووراء الشخصيات تصميم معماري رائع، والذي يظهر كأنه نسخة من نموذج مخطوطي، مع أن المصدر الأساسي لهذه الخلفيات يوجد في مشاهد معمارية ولوحات جدارية من بومبي والإسكندرية. وهناك نموذج شبيه لبعض أعمال الفسيفساء بعد ذلك في كنيسة "مارجرجس" في "تسالونيكي"، وكلاهما غاية في الروعة والجمال. والتصميم الموجود في "سانتا بودينزيانا"، هو أحد أبرع الأعمال التي حفظت حتى الآن في روما، فالثقنية في "سانتا بودينزيانا"، هو أحد أبرع الأعمال التي حفظت حتى الآن في روما، فالثقنية أي عمل في البودة والألوان في كنيسة "مارجرجس" في "تسالونيكي"، لا يتفوق عليها أي عمل أخر. فهي ذو أهمية خاصة، فمع أنها عانت من التخريب، إلا أنها لم تعان من الترميم الغير مُلائم، مثلما حدث في كل أعمال الفسيفساء في روما ورافينا، وقد يرجع تاريخهم الغير مُكم الإمبراطور "ثيودوسيوس الأول".

وفي كنيسة "سانتا ماريا ماجيوري"، (شكل ٣٥٥- ٣٥٦) يوجد فسيفساء في الحنية في قوس النصر، وعلى مجموعة من الأعمدة، والتي تم وضعها في مستوى عال في صحن الكنيسة والتكنيك المستخدم هو تكنيك إنطباعي، والخلفية بلون قاتح. وهذه من مميزات الأعمال الأولى ككل، وتعتبر هذه الفسيفساء قريبة للأسلوب القديم، وبالطبع كان هناك محاولة أكيدة لحفظ الطابع التصويري في الفن البومبي في البيئة الجديدة.

معبرة وواضحة، وإنه لمن الخسارة أن توضع في مكان مرتفع للغاية لأنه من الصعب تقدير جمال هذه المشاهد. ويرجع تاريخها لما بين عامي ٤٣٦ و ٤٤٠، وهذا التاريخ هو أكسر السنواريخ ملائمة. ويعتبر الفسيفساء في قوس النصر أكثرها تذكارية، وهي مخصصة لتمجيد السيدة العذراء كحامية للكنيسة التي ينتمون إليها. وقد شيدها البابا "سيكسنوس الثالث" (٤٣١ - ٤٤٠م) ربما ليحيي ذكرى قرارات مجمع إفسوس لرفض بدعة نسطور، والذي إعتبر السيدة العذراء مجرد أم للسيد المسيح، ولكن ليست أم الله. وقد حل العنصر الكلاسيكي لدرجة كبيرة في أعمال الفسيفساء والتصوير الداخلي مبينا ميلاد طابع مسيحي جديد، مُعلناً بذلك تألق أكثر مما سبق. وقد تم اعادة الحنية في فسيفساء القرنين الرابع والخامس في عام ١٩٧٥م بواسطة "جاكوبو توريتي"، ويبدو الأصل ذو طابع تجريدي، مع وجود مخطوطات كبيرة على الجانبين، وهي كل ما تبقى من العمل الأصلي. ويرى "سترزيجوفسكي" هنا أيضاً الرمزية المزدانية، ولكن لا يوجد شمن العمل الأصلي. ويرى "سترزيجوفسكي" هنا أيضاً الرمزية المزدانية، ولكن لا يوجد مشابه في قبة "القديس كليمنت"، والتي يرجع تاريخها إلى ١٩٩٩م، ولكنها نتبع الأصل في القرن الخامس لدرجة كبيرة.

ونجد الأسلوب البيزنطي متطوراً في الفسيفساء في كنيسة القديسان "قزمان ودميان"، (شكل ٣٥٧-٣٥٩) حيث يُصور السيد المسيح في الوسط أمام خلفية سحاب ذات السوان نارية وشخصيات على الجانبين، وفيها نرى السيد المسيح مصوراً بلحية، والملابس ذات طابع بيزنطي والرؤوس والوجوه مطولة، والذي أصبح سمة من سمات الفسن البيزنطي أولاً، ثم في لوحات "إل جريكو" بعد ذلك. وأسفل التصميم الأصلي اثنا عشسر خسروف يرمسزون إلى تلميذ السيد المسيح يسيرون في موكب. واستخدمت الحسراف كسنموذج لعدد من تصميمات الفسيفساء بعد ذلك، وأيضاً استخدمت الصور الزيتية الجدارية، وأهمها الفسيفساء الموجود في كنيسة القديسة مريم في "تراستغير" في روما.

وتبقى عدة تصميمات من الفسيفساء من العصور الأولى في روما، ولكنها أقل روعة وأهمية عن الأربعة المذكورين. ومن بين الاعمال المتأثرة بالطابع البيزنطي يوجد مثال في كنيسة "القديس لورنس"، (شكل ٣٦٠) ولكن لم يكن الفنان متمكناً في عمله لأن المظهر يبدو خشبى، وتحمل قبة الكنيسة الصغيرة للقديسين "روفين

وسيقوديوس" في "اللاتيران" التي شُيدت في القرن الرابع بتصميم "الأكانثا" الشكلي، والتي تشبه الأصبل الذي ملا قبة كنيسة "سانتا ماريا ماجيوري". وقد كانت كنيسة القديسة "سابينا" أيضاً مزخرفة بإتقان، لكن نقوش القرن الخامس على الحائط الغربي هو كل ما تبقى.. وكان أيضاً الفناء من نصيب كنيسة القديس بولس بدون الحوائط المشيدة في القرن الخامس، وقد تم تدميرها بسبب الحريق الكبير عام ١٨٢٣ مع أنه قد تم ترميم الفسيفساء مثل المبنى وذلك لإتباع الخطة الأصلية لتنفيذها بأدق ما يمكن.

وترجع معظم أعمال الفسيفساء في روما لتاريخ متأخر ما عدا قليل من القطع في معمودية "لاتيران"، والتي ترجع زخارفها إلى عام ١٤٦، بينما الفسيفساء الموجودة في كنيسة القديسة "آجنس" (شكل ٣٦١) بدون حوائط ترجع إلى ما بين عامي ٢٢٥ و ٦٣٨. وهنا يأخذ القديس حامي الكنيسة مكانه في المقدمة في وسط الحنية. وهم ذو تقنية دقيقة وطابع بيزنطسي، وقد نصب البابا "ثيودور صليب" في قبة كنيسة "سان روتوندو"، ويمنال الصليب الموجود غالباً ذلك الذي كان يدل على جبل الجلجئة، وكانت أعمال الفسيفساء الإحياء ذكرى تدمير الصليب بواسطة المسلمين. ويوجد في كنيسة القديس "تيودور" بعض أعمال الفسيفساء التي لا تمثل أهمية، والتي يرجع تاريخها إلى عام ٥٥٠.

أعمال الفسيفساء في روما

ومـع أن هذه القائمة تضم قليل مما كان موجوداً، إلا أن سلسلة أعمال الفسيفساء فــي رومـا مازالــت تعطي إنطباعاً جيداً، ولا يوجد ما هو موزع أكثر دقة من ناحية الـتأريخ أو التسلويع في الأسلوب في أي مكان آخر. والمركز الهام التالي هو "رافينا"، والتــي تذخر ببعض الآثار الرائعة أكثر من أي شئ آخر في روما، وقد تم تنفيذ أعمال الفسيفساء على ثلاث مراحل متباعدة:

الأولى في ضريح "جالا بلاسيديا (٣٨٨-٤٤م)، Mausoleum of Galla Piacidia الأولى في ضريح "جالا بلاسيديا (٣٨٨-٤٤٩م)،

الثالثة "جاستنيانية" (٢٧٥-٥٥٧)

وأكثر هذه الآثار روعة من العصر الأرل هو ضريح "جالا بلاسيديا"، (شكل ٢٦٢ - ٣٦٥) وهـو مبنى صغير صليبى الشكل يتضمن زخارف غنية ذات أرضية زرقاء،

ويضفى ذلك جو جميل للمبنى. ومع أنه صغير، إلا أن الزخارف كاملة وناضجة أكثر مسن الأشياء المتبقية حتى الآن من العصور الأولى. وتتبادل الشخصيات والتصميمات الزخرفية مع بعضها البعض، وكلاهما مساويين في التأثير. ويرى "سترزيجوفسكي" في العمل الزخرفي تأثير المناظر الطبيعية "المزدانية"؛ ويقرر "فان مارل" بصراحة أنه لا يوجد أي تأثير شرقي. وهذا العمل هو مثل حي للجدال على هذه الأعمال. ولكن غالباً ما يكون "فان مارل" صادفاً، لأنه قد يوجد تأثيرات أخرى، لأنه لا يوجد أي شئ لم يجئ من روما.

وينتمي إلى نفس الحقبة الفسيفساء في قبة معمودية الأرثوذكس في "سان جيوفاني" في "قونت" (١٤٠م) (كل ٣٦٦- ٣٦٨). وهناك تصميمات معمارية رائعة في الجزء السفلي، يعلوها التلاميذ وفي الوسط المعمودية. وتكمن أهمية التصميمات المعمارية في أنها تُبيّن تأثير المشاهد المعمارية للفن الإغريقي أو "البومبي". ولكن موضوع الشمعدان يسرجع إلى المتأثر بالنماذج "الساسانية"، مع أن التأثير جاء عن طريق سوريا، حيث استخدمت تلك الأشياء بكثرة فعلى سبيل المثال في الفسيفساء في كنيسة الميلاد في بيت لحم، وبعد ذلك في قبة الصخرة في أورشليم (١٩٦م).

وفي الحقبة الثانية في "رافينا"، يوجد أعمال الفسيفساء في القبة في معمودية "أريان"، والمعروفة أيضاً بالقديسة مريم في "كوسميدين" (٢٠٥م)، (شكل ٣٦٩) ومشاهد الكتاب المقدس على حوائط كنيسة القديسة "أبولونير نوفو" (٢٠٥م). ويشكل الأخير واحداً من أقدم وأكمل التسلسلات من مشاهد العهد الجديد التي بقيت حتى الأن (شكل ٧٣٠- ٣٧٣)، وتسروي قصة حياة السيد المسيح بوضوح، وبتعبير رائع، وهنا تمتزج الأفكار الكلاسيكية والشرقية مرة أخرى. فالسيد المسيح المصور بلحية، من أصل شرقي، ويظهر ذلك في مشاهد آلام السيد المسيح، وهو أكبر من شخصيات أخرى لتتواثم مع الفكر الشرقي لتأكيد أهميتها. بينما النساء عند البئر ذات طابع قديم جداً، وفي مشاهد أخرى في حياة السيد المسيح يظهر بدون لحية. والموكب الجميل للقديسين على مستوى سنالى يرجع إلى الحقبة الثالثة؛ وهي الحقبة "الجستنيانية". فقد شُيدت بعد عام مستوى سنالى يرجع إلى الحقبة الثالثة؛ وهي الحقبة "الجستنيانية". فقد شُيدت بعد عام مستوى سنام أعيد تكريس الكنيسة ككنيسة أرثوذكسية بدلاً من ماتجاً آريوسي.

أما في الحقبة الثالثة، فقد ظهر فن بيزنطي حقيقي، فكنيسة "سان فيتالي" تُعتبر من أحسن الكنائس البيزنطية حقاً، وبها زخارف من الفسيفساء تُعبر بشكل صادق عن الفن

البيزنطسي (شكل ٣٧٤- ٣٨٠). حستى لو بتحليل الأسلوب قد نجد بعض العناصر الشرقية والكلاسسيكية. فالحنية الأساسية في كنيسة "سان فيتالي" (٣٧٦-٤٥م) ذات تصسميم رائسع وتُبيّن السيد المسيح متورّقها في السماء. والمعالجة هنا مثالية وطبيعية والألوان نقية وجميلة. مع أنه يوجد على جانبي الجزء المخصص للكهنة القائمين على القسداس، والتي تتضمن لوحات الإمبراطور جستنيان وثيودورا وحاشيتهما، إلا أن هذه الفكرة شرقية جداً. وهذه المعالجة واقعية للغاية أكثر منها مثالية، فالألوان تقيلة ومُعبّرة، نتضسح فسى تفاصيل الملابس وكذلك تاج "ثيودورا"، أما خامات ملابس الحاشية فهى فارسية.

والفسيفساء في حنية كنيسة القديسة "أبولونير" في "كلاس" (٣٥-٥٥٩م) تبين تمثيل رمزي التجلي ويرمز الصليب الكبير في المنتصف إلى السيد المسيح المتجلي، أما الثلاثة خراف بجانب الصليب فيرمزون لثلاثة من التلاميذ الذين شهدوا هذا المشهد (شكل ٣٨١). وينتمي هذا النوع من الرمزية إلى العالم السامى، وغالباً ما جاء ذلك إلى إيطاليا مسن سوريا بجانب الإيمان المسيحي، ومع أن الرمزية شرقية الطبع، إلا أن المعالجة مثالية أكثر، والورود الجميلة في الخلفية والألوان الزاهية تبعد بهذا الفسيفساء بعيداً عن الطابع الشرقي، فهو حقاً من أكثر الأعمال نجاحاً من ناحية الزخارف.

أما عن باقسي أعمال الفسيفساء في "رافينا"، فهي أقل أهمية، وقد تأخذ حيّراً مختصراً. فهي تتضمّن قصر رئيس الأساقفة، وهو عمل جيد مع انه قد تم ترميمه. وبعض القطع في كنيسة "سان ميشيل" في "فريجيزيلو"، والتسي تسم نقلها إلى متحف القيصر "فريدريك" في برلين أولخر القرن العشرين. والسيد المسيح هنا صور بدون لحية، ولكن الأسلوب هنا شرقي، وقد تم ترميمها وأضيف مؤخراً بعض الشخصيات.

ويوجد في أماكن أخرى في إيطاليا أعمال الفسيفساء التي تتمي إلى الحقبة المبكرة، ففي معمودية "سوتر" في "نابولي" نجد أجزاء من التصميمات الزخرفية الرائعة بالنقليد القديم، ويرجع تاريخ هذا العمل إلى ما بين عامي ٤٧٠ و ٩٠٥م. وهذا العمل ليس متقناً مثل أعمال أخرى معاصرة من الجنوب، ومن المرجّح أنه تم عملها بواسطة الفنانين المحليين. ومع أن ذلك ليس في إيطاليا بذاتها، فيجب أن نذكر أيضاً "بارينزو"، لأن أعمال الفسيفساء في الحنية ذات جودة عالية حقاً. فالسيد المسيح يظهر كشخصية

غــير ملتحــية، ولكن توجد عناصر شرقية. وأكثر ما يثير الاهتمام هو الأهمية الكبيرة المُعطــاة للسيدة العذراء، والتي تملأ هنا ـــ ولأول مرة ـــ مكاناً أساسياً في وسط القبة، وترجع هذه الفسيفساء إلى ما بين عامى ٥٣٠ و٥٣٥م. (شكل ٣٨٢–٣٨٣)

أما أعمال الفسيفساء الصغيرة في كنيسة القديس "أكيولينو" الصغيرة الموجودة في كنيسة القديس "لورينزو" في ميلانو، (شكل ٣٨٤- ٣٨٥) فيرجع تاريخها إلى ما بين عامي ٣٣٥ و ٣٩٧م. وهي من أوائل الأعمال في إيطاليا، ذو الطابع القديم. وتلفت هذه الصورة من أعمال الفسيفساء في الحقبة المبكرة النظر إلى التدخل التدريجي للعنصر الشرقي، وبخاصة الأعمال المتأثرة بالأيقونات مثل السيد المسيح الملتحي. ولكن بالإضافة إلى ذلك تمت تغييرات ملموسة، وأيضاً تطورت الشخصية إلى شخصية مصقولة أكثر.

وإذا كانت سوريا هي المستول الأساسي عن ظهور السمات الشرقية في الزخرفة أو الأيقونات، فقد كانت العاصمة الجديدة للعالم البيزنطي القسطنطينية هي المستول الأول عن الأفكار الجديدة في الأسلوب. وللأسف، فإننا نتتبّع هذه التطورات في العاصمة في الأعمال على نطاق ضيق، لأنه لم يعد يتبقى أي آثار من الحجم الكبير المرصمعة بالفسيفساء أو باللوحات الزيتية. ولكن من ناحية أخرى في "تسالونيكي"، فهناك الكثير الجدير بالمشاهدة. وغالباً، فإن أعمال الفسيفساء هناك تعطي فكرة أوضح بما تم عمله في القسطنطينية أكثر من مثبلتها في إيطاليا. والتكنيك في كل حالة دقيق جداً، ويبين أن أعظم الحرفيين قد تم إستخدامهم، فالقطع الخشبية والزجاجية والرخامية تظهر في تدريج دقيق، ومُشَيَّدة بمهارة أكثر من المعتاد في إيطاليا، وتمتزج بالألوان بمهارة جيدة، وقد تم الإهتمام أكثر بالظلال.

فسيفساء سالونيكي

وتعتبر الأعمال المرصعة بالفسيفساء في "سالونيكي" من التصميمات المعمارية في أسطوانة القبة في كنيسة "مارجرجس". (شكل ٣٨٦) ويرجع تاريخها تقريباً إلى أواخر القرن الرابع، ومرة أخرى نرى استخدام المشاهد المعمارية من الفن "البومبي" مثل التي رأيسناها في "رافينا"، وفي أماكن أخرى والتي ظهرت مرة أخرى بتأثير رائع بعد ذلك

في دمشق. الالوان مُستخدمة بإتقان شديد، وأعمال الفسيفساء في المبنى من أحسن وأدق ما بقى حتى الآن. ويغلب عليها الطابع الكلاسيكي ولكن بشكل مختلف.

وإلى القرن الخامس ترجع بعض أعمال النسيفساء التي إكتشفت في عام ١٩٢١ في كنيسة القديس "هوسيوس داود" الصغيرة، (شكل ٣٨٧) حيث تظهر رؤية حزقيال النبي. وهي ذات أسلوب قديم، وتُبيَّن السيد المسيح بدون لحية، والأعمال في الكوات التي في الحائط في "سانتا كوستانزا" في روما لا تختلف عن ذلك كثيراً.

ومن الأعمال الرمزية الهامة تلك التي توجد في كنيسة القديس "ديميتريوس"، وأحسن هذه الأعمال التي تُبيّن شكل القديس نفسه وهو يقف بين مُتَبرّعي الكنيسة، وهي ممثلة على العمود الشمالي للقباب مع معظم أعمال الفسيفساء في الكنيسة، والتي يرجع تاريخها إلى القرن السابع. (شكل ٣٨٨- ٣٩١) وتوجد تصميمات مماثلة على الواجهات الأخرى للعمود، وأيضاً على العمود المواجه للحنية. وهذه الأعمال من أكمل ما تبقى من هذا العصر، فهي تبين إندماج كامل بين العناصر الإغريقية والشرقية، أما الخطوط الأساسية البسيطة والدقيقة فهي ترجع إلى الفن البيزنطي، ومع أن التصميمات الموجودة على الحوائط في الوسط، وفي الجوانب ليست بارعة بالقدر الكافي، إلا أنها تثير إهتمام تاريخي خاص. وقد دمرها الحريق عام ١٩١٧، والذي أودي بالجزء الأساسي من الكنيسة. وقد تم ترميم المبنى، ولكن تبقى هذه الأعمال المُرصّعة بالفسيفساء مُسجلة فقط في الصور والمخطوطات.

وتوجد بعض الأعمال المرصعة بالفسيفساء من هذا العصر محفوظة في أماكن بعددة؛ أهمها تلك الموجودة في دير سانت كاترين في جبل سيناء، ممثلاً في منظر التجلسي. (شكل ٣٩٢) وهذا الأثر الذي لا نعلم عنه إلا القليل فهو ذو جودة عالية، وذو شأن كبير في صناعة الأيقونات، وغالباً ما يرجع تاريخها إلى عام ٥٦٥م. وأما أعمال الفسيفساء على حنية كنيسة في "تشيتي" بقرب "لارناسا" في قبرص، (شكل ٣٩٣) فهي تبيّن السيدة العذراء والطفل بين رؤساء الملائكة. وفي هذا العمل نجد التكنيك الدقيق والتصميم، وإنسه لمن المدهش أن نجد عمل ذا جودة عالية في أماكن بعيدة مثل تلك الأماكن.

ولا زال تاريخ هذه الأعمال موضع جدال، إلا أننا نميل إلى تاريخ هذه الأعمال في "تشييتي"، في القرن السابع، وأما التي في "باناجيا كانكاريا" فترجع للقرن السابس الميلادي.

الفسيفساء وحركة تحطيم الأيقونات (المرحلة الوسطي)

ومع أن حركة تحطيم الصور دامت لأكثر من قرن، من عام ٧٢٦ إلى ٨٤٣، فإنه لمن المدهش صعوبة تمييز الأعمال التي قد تم عملها بعد هذه الفترة مباشرة، من تلك الترق الله الفترة. فالتحريم القاسي الذي تم ممارسته على الفن التصدويري أثناء تلك الفترة هو الذي تسبب في هذه الصعوبة. وربما كان التغير مستحيلاً في الأديرة البعيدة، والتي ما زال الفن فيها بدائياً

ومن أحسن قطع الفسيفساء تلك في قبة الصخرة في أورشليم وكذلك تلك الموجودة فسى المسحد العظيم في دمشق، (شكل ٣٩٤) والذي شيّده الخليفة الوليد عام ٧١٥، ويُعتبران من الآثار التابعة لحركة تحطيم الصور. فالفسيفساء في قبة الصخرة ذات زخرفة ومنهجية عالية بتأثير إغريقي وفارسي ممتزجان معاً. وفي دمشق بالإضافة إلى العمل المماثل لما هو موجود في أورشليم، فيوجد هناك تصميمات كبيرة مكونة من أشحار وعناصر معمارية. وترتفع صفوف الأعمدة والبازيليكا والأبراج والشرفات التكلي في الحائط واحدة فوق الأخرى وكأنها مدينة على جبل في الطاليا.

ورغم أن كائس العالم البيزنطي تحتوى على واحد أو إثنين من الأعمال المرصعة بالفسيفساء في هذه الفترة مثل قبة كنيسة القديسة إيريني في القسطنطينية، حيث يوجد صليب عادي، ولكنه متناسب في الحجم، وهو مُؤثّر جداً وخلفيته ذهبية. ويوجد أيضاً صليب مماثل، والذي ثم إستبداله بتمثال للسيدة العذراء في كنيسة "سانتا صوفيا" في "تسالونيكي". وقد شيده الإمبراطور قسطنطين السادس والإمبراطورة إيريني والاستف نيوقة في عام ٧٨٧. وقد تركت الحروف الأولى من أسماء هولاء بعدما تم إستبدال الصليب بتمثال السيدة العذراء، بعدما زال الخطر الذي كان ممثلاً في قبة كنيسة التجلي في ممثلاً في قبة كنيسة التجلي في نيقية، والذي تم إستبداله أيضاً بتمثال بالحجم الكبير للسيدة العذراء.

المرحلة الثاتية

ومسع أن الحظر ضد هذه المعتقدات الدينية كان مفروضاً في القسطنطينية، وفي مراكز أخرى اكثر أهمية، فقد تم تجاهله في أماكن أخرى بعيدة، وعندما نبدأ الحديث عن صور الحائط الزيتية، فسوف نذكر الكثير عن العمل الشكلي الذي تم تنفيذه في هذا الوقت.

ويلسى ذلك تاريخياً الفتحة الهلالية الموجودة على باب الشرفة الجنوبية، وفيها السيدة العذراء بين "جستتيان" و"تسطنطين". ويُرجع "وايتمور" تاريخها إلى وقت "بازيل الثانسي" (٩٨٦-٩٤)، ولكن "موري" يقول أنها ترجع إلى عصر "بازيل الأول" (٨٦٧-٨٦). ومن وجهمة نظمر الأسلوب المُستخدم، فهي ترجع إلى تاريخ بعد تلك الفترة. ويسرجع تساريخ اللوحين الزجاجيين في البهو والذي بسميهم "وايتمور" "الزو" و أوحى يوحنا، إلى ما بين ١٠٤٢ و١٠٥٧ و ١١٢٠. والعمل مزخرف ولكن ليس ذو جودة فنية عالمية. فهمو يصور لنسيد المسيح على العرش بين أمه العذراء ويوحنا المعمدان في الحائط الأوسط في البهو الجنوبي. وهو ليس مؤرخاً عن طريق الكتابة أو بأي أدلة أخرى، مثل ألواح "الزو" ويوحنا. وعموماً فهي تشبه عمل في "كاريه كامي" (١٣١٥-٠٠) لـذا نقـترح إرجاعها إلى القرن الرابع عشر، ولكن مع تقدم الأبحاث في الرسم الزيني في العصر البيزنطي، نجد أنه يصبح من الواضح أكثر وجود نهضنة حقيقة في القسرن الثانسي عشسر، وأنه كان هذاك تطور لا ينتهي لإسلوب جديد منذ حوالي عام . ١١٣٠. ومن هذا المنظور، نعتقد أنه يرجع تاريخ ألواح السيد المسيح على عرشه بين السيدة العذراء ويوحنا المعمدان في كنيسة سانتا صوفيا إلى منتصف القرن الثاني عشر، (شمكل ٢٩٥- ٣٩٨) وأنها تمثل واحدة من أوائل التجارب بهذا الأسلوب الجديد. على أي حال، فإنه عمل ذو جمال نادر، ومن أجمل الأعمال البيزنطية المرصعة بالفسيفساء. ويلسى هذه الأعمال المرصعة بالفسيفساء في الأهمية من الناحية التاريخية خارج

وبلسي هذه الأعمال المرصعة بالفسيفساء في الاهمية من الناحية الناريخية خارج القسطنطينية وروما، تلك الموجودة في دير "هوسيوس لوكاس" (شكل ٣٩٩- ٤٠١) ليس بعيداً عن "دلفي" في اليونان، والتي يرجع تاريخها إلى بدايات القرن الحادي عشر. وأجمل عمل هو ذلك الموجود على قناطر الكنيسة، وهي مشاهد من دورة الآلام في الممدر المؤدي إلى صحن الكنيسة، ولكنها غير متقنة، وهي ذات أهمية كبيرة في علم

الأيقونات. ولكن مع أن العمل متكامل من الناحية النقنية، إلا أنه ذو طابع كهنوتي بدائسي، ذلك الطابع المتصل بالأديرة أكثر من العاصمة، وقد يتباين مع الأعمال الأكثر رقسة في "دافنسي" بجانسب أثيان حيث الأسلوب القسطنطيني الأنيق الدقيق، وتتميز الشخصسيات والمشاهد هنا بالجمال الكلاسيكي، ومع أن كثير منها اختفى الآن إلا أنها ذات تأشير قسوى على المشاهد. وفي الحقيقة تعتبر الأعمال المرصعة بالفسيفساء في "دافنسي" مسن أكمل الآثار الموجودة في هذا العصر. فمنظر الصلب نموذجي، والأكثر تأشيراً هو منظر السيد المسيح الذي يهيمن في الكنيسة من مركز القبة. وهنا نجد أن الواقعية الشرقية هي التي تلعب دوراً هاماً أكثر من الكلاسيكية التقليدية فهو واحد من أكستر المسناظر غموضاً، وفي نفس الوقت أكثرها تأثيراً عن السيد المسيح من أي ما أكستر المسنحي. والأعمال في "دافني" كلها يرجع تاريخها إلى عام ١١٠٠. (شكل أنتجه الفن المسيحي. والأعمال في "دافني" كلها يرجع تاريخها إلى عام ١١٠٠. (شكل

ويبقى عمل زخرفي آخر هام، ولكنه مجزأ في كنيسة "نيا موني" (شكل ٤٠٤) في جزيسرة "كيوس"، والعمل ذو جودة عالية، والأسلوب قريب من التعبيرية الموجودة في كنيسسة "هوسسيس لموكساس" أكثر من قربه إلى الكلاسيكية التقليدية في "دافني"، وقد تم تخليص اللوحات المرصعة بالفسيفساء قريباً من التراب الذي تراكم عليهم عبر القرون. فهسو يرجع تاريخهم إلى ما بين عامي ١٠٤٠ و ١٠٥٠. ومن نفس الحقبة يوجد لوحات الفسيفساء في كنيسة القديسة "صوفيا". وفي "كيبف" في روسيا، والتي يرجع تاريخها إلى ١٠٣٧ و ١٠٠١. (شكل ٥٠٥- ٢٠١) ومع أنها لوحات محلية، الا أنها غالباً ما ترجع الروس الذين تعلموا على أيدي اليونانيين الذين عملوا في كنيسة القديسة "صوفيا" كانوا الروس الذين ععلموا على أيدي اليونانيين الذين عملوا في كنيسة القديسة "صوفيا" كانوا همسئولين عن لوحات فسيفساء أخرى في نفس البلدة، وجدير بالذكر فإنه يوجد بعض من هذه اللوحات في كنيسة الملاك ميخائيل، والتي يرجم تاريخها إلى عام ١٠٠٨.

وبعيداً عن الأراضي البيزنطية، توجد أعمال أكثر أهمية في "صقلية"، لأن جودتها أكسر بكثير مسن تلسك التي في "كبيف". فمساحة الحائط المغطاة أكبر بكثير. فتوجد زخارف كبيرة في أربع بنايات متفرقة. وربما أجملهم وأدقهم من الناحية الفنية هي تلك الموجودة في "كيفالو". (شكل ٢٠٤) وحيث أن الكنيسة ذات سمة غربية، فهي بدون قبة، فقيد تم نقل السيد المسيح من مكانه المعتاد في القبة إلى محارة القبة، بينما نقلت السيدة

العدراء مسن مكانها المعتاد في محارة القبة إلى الأسفل على الحائط الشرقي، وعلى جانب القبة على الحوائط الجانبية، يوجد تصميمات زخرفية وقديسين ورسل، وليست كل لوحات الفسيفساء قد تم عملها منذ نفس التاريخ، فهذه الموجودة على حوائط القبة المنحنبية هسي جزء من المنظر العام، ويرجع تاريخها إلى حوالي عام ١١٤٨، وهذه الموجودة على حوائط المكان المخصص للكهنة القائمين بالقداس يرجع إلى عام ١١٧٥، والموحات وأما الذين على القين على ما بين عامي ١١٥٠ و ١١٠، والموحات المرصعة بالفسيفساء، ترجع إلى الحرفيين الصقليين، بينما الأوائل ترجع إلى اليونانيين الذين جُلِبوا إلى صقلية من بيزنطة بناءً على طلب الحكام النورمنديين. وقد وضح "ديموس" عند دراسته المتعمقة في لوحات صقلية المرصعة بالفسيفساء أن تواريخ تلك اللوحات قد تكون متصلة بالفترة التي كان فيها حكام صقلية وبيزنطة على علاقة وطيدة بالمصعة بالعض.

ومن ناحية أخرى، فإن زخارف "مارتورانا" أو "سانتا ماريا ديل أميراجليو" في "باليرمو" (شكل ٢٠٠٨- ٤١) موحدة في الأسلوب والتاريخ، فقد تم عملها عام ١١٥١. وغالباً فإن الحرفيين اليونانيين من "كيفالو" قد نقلوه إلى "المارتورانا" عندما تم العمل في المحنية في المكان السابق. وهنا نجد أن التنظيم بيزنطي، لأن الكنيسة تم بنائها على نحو شرقي أكثر منها غربي. ويشغل السيد المسيح ضابط الكل، مكانه المعتاد في القبة وتغطبي الحوائبط العلبيا والقنطرة بمشاهد من العهد الجديد وأكثرها من حياة السيدة العنزاء. وأكثر هذه المشاهد التي تتكلم عن العبور ما زالت باقية، ويوجد عمودين في الطريق المؤدي إلى الكنيسة ذا أهمية خاصة، لأن إحداهم تبيّن السيد المسيح وهو يتوج الإمبراطور "روجر"، والأخرى تبين المتبرع الأدميرال "جورج من أنطاكية" تحت أرجبل السيدة العنزراء. وأعمال الفسيفساء هذه ذات جودة عالية وبهجة في الألوان، وبراعة في التكنيك. وإذا لم يُعاد زخرفة المكان المخصص للمرتلين والكهنة بالطابع الركوكي، لأصحبحت هذه المشاهد من أجمل ما يوجد في صقلية، وأجمل ما في الفن البيزنطي.

وكنيسة "بالاتين" في القصر الملكي في "باليرمو" يتكون صحن الكنيسة على شكل البازيليكا، (شكل ٤١١) نهايستها الشرقية صليبيّة الشكل مع وجود قبر عند المعبر. وتُغَطّي مساحات الحوائط كلها بالفسيفساء موضحة مشاهد كاملة من العهدين القديم

والجديد. وقد تم العمل في هذه المشاهد بأيدي عدد كبير من العمال وفي أوقات متفاوتة. وقد عانست الكثير من الترميم الزائف. وأفضل هذه الأعمال تلك الموجود في الناحية الشسرقية والتسي تمت بواسطة العمال اليونانيين حوالي عام ١١٤٣. أما ما في صحن الكنيسسة، فسيرجع إلسي الخمسينات والستينات من القرن الثاني عشر. وهنا تم تشغيل الحرفيين المحليين الذين تعلموا على أيدي اليونانيين، وقد أتموا عملهم، لكن قد يفتقر في بعض الأحيان للإحساس والرقة.

وقد تم زخرفة الكنيسة كلها في "مونريال" (شكل ١١٤) التي تبعد عدة أميال عن "بالسيرمو"، والتسي تقستع بحجم كبير جداً، ولكنها ذو تأثير أكبر من كنيسة "بالاتين" الصسغيرة، بسبب حجم التصميم الموضوع، ولا يمكن مقارنة العملين من حيث الجودة حستى لسو تفاوتسنا في تأثير الترميمات الكثيرة التي حدثت بعد ذلك. وقد تم تشييد هذا المبسنى بيسن عامسي ١١٧٤ و ١١٨٨، وفور نهايته بدأ العمل في اللوحات المرصعة بالفسيفساء، وقد إنتهت كما يقول "ديموس" في غضون عشرة أعوام، وقد قدم بعض الدلائسل التي تشير إلى نظرية قديمة، وهي أن بعض هذه الأعمال التي تمت في القرن الذلائسل التي تمت في القرن الثالث عشر يمكن تجاهلها. وحقاً، فإن أعمال الفسيفساء في "مونريال" لا تتشابه في شئ بالنسسبة للأسلوب والألوان، مع أي عمل آخر مما ينتمي إلى القرن الرابع عشر في القسيفساء الموضعة التميّز الذي يفضلها عن الأعمال المرصعة بالفسيفساء الموجودة في "كيريه كامي"، أو أعمال التلاميذ المقدسين في "سالونيكي"

فسبعض أعمال الفسوفساء الباقية في غرفة صغيرة في القصر في "باليرمو" وفي نطساق أضسيق فسي فسيلا في بلاة صغيرة معروفة باسم "لازيزة" (شكل ٤١٣) مثيرة للإهتمام لأنها تكون العمل الدنيوي الوحيد الهام الذي جاء إلينا. والتصميم السابق يعتبر تصميم فارسي للغاية من ناحية المظهر والرماه والطيور والحيوانات المختلفة الغريبة، موجسودة إما مواجهة لبعضها أو ظهرها لبعض مع وجود أشجار واقفة في الوسط مثل التسي تظهر على النسيج. ويبدو أن التأثير الفارسي كان منتشراً في الزخارف الدنيوية فسي العسالم البيزنطي ككل. وليس من الضروري نسب أعمال الفسيفساء في "باليرمو" للسمات الإسلامية الموجودة في الحضارة الصقاية في ذلك الوقت. والمضمون في هذه

الأعمال قريبة لتلك التي نراها على النسيج البيزنطي، وكليهما يكره التأثير الفارسي، ويرجع تاريخ العملين الزخرفيين في "باليرمو" الي عام ١١٧٠.

وهالك مكان آخر بعيداً عن الإمبراطورية البيزنطية، حيث يوجد عمل هام بالفسيفساء وهو "فينيسيا". فمع أن القطع الزجاجية قد تم عملها في القرن التاسع، فلا يوجد أي عمل بالفسيفساء في كنيسة القديس مرقس قبل القرن الثاني عشر (شكل ١٤٤) ماعدا مشهد الصحود في القبة الأساسية، وبعض المشاهد التي تصور حياة السيدة العذراء في الجناح الشمالي، والتي قد تنتمي إلى أو اخر القرن الحادي عشر. ولا يمكن أن تكون قبل عام ١٠٠٣ لأن البناء قد بدأ في هذه السنة فقط. هذه الأعمال ذات طابع قديم، والجودة الفنية للعمل ليست برائعة. ومن القرن الثاني عشر وما بعد ذلك تم عمل إضافات إلى زخارف الكنيسة في كل حقبة، وفي كل أسلوب حتى القرن الخامس عشر. وتشهد الإسهامات التي حدثت بعد ذلك على أن بيئة عمل الفسيفساء كانت غير موفقة لفن عصر النهضة.

ويوجد أعمال بالفسيفساء باقية حتى الآن ذات جودة عالية في مكانين قريبين من فينيسبا أهمهم في "تورشيالو" حيث يوجد أعمال مرصعة بالفسيفساء في ثلاث فترات. وتتمي لوحة التلاميذ في القبة إلى القرن الثاني عشر، والسيدة العذراء في عين القبة، والمجازاة الأخيرة في الغرب الأقصى، ينتمون إلى الجزء الأخير من القرن الثاني عشر. والأعمال المرصعة بالفسيفساء في قبة الجناح الجنوبي قد يكون تم عملها في وقلت سابق لذلك، مع أنه تم ترميمها في القرن الثالث عشر. وقد تم إعادة بناء الكنيسة نفسها عام ١٠٠٨. لذلك فإنه من الصعب أن تكون هذه الأعمال قبل القرن الحادي عشر. وأفضل هذه الأعمال هي تلك التي في القبة التي تم عملها في القرن الثاني عشر. وافضل هذه الأعمال هي تلك التي في القبة التي تم عملها في القرن الثاني عشر. رائع وجمال نادر الغابة. ويوجد أيضاً شكل مماثل السيدة العذراء في قبة كنيسة مورانو قريباً من هناك. وغالباً ما يرجع تاريخها إلى القرن الثالث عشر. يفتقد هذا المنظر الجمال الجذاب من ناحية التصميم "التورشيالي"، ولكنه جميل ورائع. والعمل في "تورشيالو" يجبب أن يكون قد تم عمله بواسطة عمال يونانيين. وتوجد بعض أعمال الفسيفساء في كاندرائية "القديس جيوستو" في "تريسه" تتنمي إلى المدرسة الفنية الفسيفساء في كاندرائية "القديس جيوستو" في "تريسه" تتنمي إلى المدرسة الفنية الفينيسيه"، في أواخر القرن الثاني عشر.

مراجع الفصل التاسع التصوير الجداري والفسيفساء في الفن البيزنطي

- John Carter, Civic and other Buildings, in I.M. Barton ed. Roman Public Buildings 1989, 41-43.;
- Elsner, J., Imperial Rome and Christen Triumph, Oxford History of Art, Oxford, 1998, 52,192-195,227-233;
- Kotting, B., Der Fruhchristliche Reliquienkult und die Bestattung in Kirchengaude, Koln, (1965), pp.26-26.; N.H.Henin & M. Wuttmann, Op-cit. (2000), pp.80 ff
- Weitzmann, K, the Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai, the Icons, Vol. I, From the Sixth to the tenth Century, Princeton, (1976), 3-12, 45-52.
- Von. Moorsel, P., Forerunners of the Lord, The Meaning of Old Testament Saints in the Daily office and Liturgy reflected in Medieval Church decoration, (in Coptic Art and Culture), Cairo (1990) pp19-32;
- M. Rassart-Debergh, Survivances de L'Hellistico-Romain Dans La Peinture Copte (anterieure au IX s), First International Congress on Greek and Arabic Studies, Vol. II, Athena, (1983) pp.227-236,
- Langen, L., Icon-Painting in Egypt, (in Coptic Art and Culture), Cairo, (1990), pp 57-62,
- Bierbrier, M.L., Portraits and Masks, Burial Customs in Roman Egypt, London (1997) pp 13 ff;
- Parlasca, K., Ritratti di Mummie, in A.Adriani.(ed), Repertorio d'arte dell'= =Egitto greco-romano. Rome (1977-1980)

- Walker T., & Bierbrier, M.L., Ancient Faces, Mummy Portraits from Roman Egypt, British Museum. Part IV.(1998) pp14-29
- Heijer, J., Miraculous Icons and ther Historical Background, (in Coptic Art and Culture), Cairo (1990) pp. 89ff
- Lazarev, V.,, Storia dell pittura bizantina (Turin: Giolio Emaudi, 1967)
- Clouzot, E., Mosaigues Chrétiennes, Geneva, 1924.
- Wilpert, E., Die römischen Mosaiken und Malereien der Kirchlichen Bauten vom 4. bis 13. Jahrhundert, 1917.
- Errard, C., L'Art byzantin d'aprés les monuments de l'Italie, de l'Istrie et de la Dalmatie, Paris, c. 1910.
- Diez, E., and Demus, O., Byzanitine Mosaics in Greece, Harvard, 1913.
- Diehl, S., Le Tourneau, Les Monuments chrétiens de Salonique, Paris, 1918.
- Wulff, O., Die Koimesiskirche in Nicaia, Strasburg, 1903.
- Schmidt, T., Die Koinmesis-Kirche von Nikaia, Berlin and Leipzig, 1927.
- Underwood, P., The Kariye Djami, Pantheon Books, 1966.
- Whittemore, T., The Mosaics of Haghia Sophia at Istanbul, Oxford, 1952.
- Demus, O., The Mosaics of Norman Sicily, London, 1949.
- Kitznger, E., The Mosaics of Monreale, Palermo, 1961.
- Rice, D. T., New Lights on Byzantine Portative Mosaics, in Apollo, XVIII, 1933, p. 265 ff.

- Demus, O., Byzantinische Mosaikminiaturen', in Phaidros, Folge 3, Wien, 1947.
- Muratov, La Peinture byzantine, Paris, 1928.
- Diehl, S., La Peinture byzantine, Paris, 1932.
- Byron, R., and Rice, D. T., The Birth of Western Painting, London, 1930.
- Grabar, Byzantine Painting, Skira, 1953.
- Van Marle, R., The Development of the Italian Schools of Painting, I, The Hague, 1923.
- Bertaux, E., L'art dans l'Italie méridionale, Paris, 1904.
- Breasted, C., Oriental Forerunners of Byzantine Painting, Yale, 1924.
- Morey, C.R., Mediaeval Art, New York, 1942.
- Rostovtzev, M., Dura-Europos, M., and its Art, Oxford, 1938.
- N. And M. Thierry, Nouvelles Eglises rupestres de Cappadoce, Paris, 1963.
- Rice, D. T., The Church of Haghia Sophia at Trebizond, Edinburgh, 1968.
- Garber, A., La Peinture religieuse en Bulgarie, Paris, 1928.
- Filow, B., L'Ancien Art bulgare, Berne, 1919.
- Petkovic, V.R., La Peinture serbe du Moyen Age, Belgrade, 1930.
- Henri, Les Eglises de la Moldavia du Nord, Paris, 1931.
- Sotiriou, G. and M., Icones du Mont Sinai, Athens, 1958.

الفصل العاشر فن النحت على العاج البيزنطي

إن فسن النحست على العاج من الفنون الصنغرى الهامة، وقد ازدهر هذا الفن في لعصر البيزنطي، ويمكن تقسيمه إلى قسمين قسم مبكر وقسم متأخر.

وفى القسم المبكر يمكن تمييز عدد محدد من المجموعات المصممة جميعها حسب الموضوع وتتميز بأسلوب الخلفية التي تخدم الموضوع ويمكن قطعاً التأكد من مصادر بعض النماذج الفردية. أما في القسم الثاني فيوجد إنحراف قليل عن المعنى والموضوع ومسع ذلك يمكن بوضوح تمييز الأسلوب البيزنطى السائد على كل العمل من طبيعة الموضوعات الممثلة في تلك القطع فهي أكثر من موحدة خاصة في اللوحات. الصغيرة التي تحمل أشكال المسيح ـ العذراء ـ القديسين باستثناء مجموعة هامة من الصناديق Caskets التي زخرفت بموضوعات دنيوية والتي أنتجتها عدة مراكز.

ومن خلال دراسة قطع العاج التي ترجع إلى القرن الخامس الميلادي قطعة من العاج صدور عليها سيماخي ونيكوماخي وذلك بمناسبة الاحتفال بالزواج بين هاتين العائلتين (شكل ٤١٥) وهي لا تظهر أية إشارة لتأثير الأسلوب الواقعي ونجدها الآن موزعة بين مناحف فيكتوريا وألبرت وفي كلوني التي وصلت إليها عندما نقلت العاصمة. أما مراكز الإنتاج فريما كانت القسطنطينية أو ميلانو في شمال إيطاليا حيث اشتهرت بأنها كانت موطن لمدرسة منفصلة ومستقلة يحتمل أيضاً رافينا حيث يمكن إرجماع صندوق Brescia (شكل ٢١٤) من منتصف القرن الرابع الميلادي إلى روما أو ميلانو بالإضافة إلى بروفس التي ارتبطت بها مجموعة خاصة بها.

وإلى جانب هذه المراكز المتخصصة في النحت على العاج كان يوجد مركزين هاميان ونعلى بذاك الإسكندرية وأنطاكية وبالطبع كان العمل بها في البداية يتبع الأسلوب الهالينست شم تقدمت سوريا كمركز للإنتاج تدريجياً وقد تميزت بالواقعية وظهر تأثيرها بدرجة ملحوظة أكثر فاكثر على بعض المراكز وخاصة في أنطاكية التي

تميز العمل بها بالقوة والفاعلية بينما بقى أسلوب الإسكندرية أكثر مثالية فى التصوير. وفى الواقع كان أسلوبا كلاسيكياً حيث كانت الرقة والرشاقة من العوامل المسيطرة على هذا الأسلوب واستمر هذا الأسلوب حتى القرن السادس الميلادي.

غير أنه من الصعب القول أن كل الأعمال الواقعية بجب إرجاعها إلى أنطاكية لأن الواقعية السورية قد توطدت في وقت مبكر في باقى أرجاء مصر.

ومن السنماذج الفردية قطعة من العاج Theist تحمل ديسكوريدس (Dioscorides) وأوروبا وواضح من أسلوب العمل بها إنها تتتمى لمدرسة الإسكندرية حيث الأسلوب المثالى، بينما Pyxis الشهيرة في براين يبدو أنها نحتت في أنطاكية حسب الأسلوب الواقعي وهما يؤرخان في القرن الخامس الميلادي تقريباً.

أما الواقعية السورية فنجدها متمثلة في الرؤوس الكبيرة والتعبيرات المنفعلة والمتشددة وهي ممثلة في عدد من قطع العاج.

أما اللوحات الستى تمنل أشخاص بعيسنهم فهى من إنتاج مدرسة روما أو القسطنطينية، ففى فيينا أحد هذه اللوحات وأخرى فى برلين تحمل شكل أبوللو وأخرى فى رافينا تحمل أبوللو ودافنى وهما من القرن السادس الميلادى أكثر من القرن الخامس لأسه فى ذلك الوقت تأثرت الإسكندرية بعض الشئ بالأسلوب السورى مما يجعل من الصعوبة القول أنهم قد حفروا فى الإسكندرية أو أنطاكية وفى الواقع إن مثل هذا النوع مسن العاج السكندرى كانت تمثل موضوعات كلاسيكية فى بعض منها حيث كانت الإسكندرية مركزاً للهلاينستية.

ويظهر قمة ازدهار الأسلوب الهالينستى في سلسلة من اللوحات المتعلقة بعرش ماكسيميان فسى رافينا وهي تعتبر أفضل ما وصل إلينا من قطع العاج من العصر المسيحي المبكر (شكل ٤١٨-٤١٧).

وهناك جندل كبير حول مكان نحت هذه اللوحات فهناك اعتقاداً جعل الإسكنرية اكستر احستمالاً تسم تحسول هذا الاعستقاد إلى القسطنطينية استناداً إلى انهم صنعوا لماكسيمانوس (Maximanus) رئيس اساقفة رافينا في الفترة ما بين (٥٤٥- ٥٠٥م) (شكل ١٨٤) وفيها يظهر يوحسنا بين أربعة من المبشرين ولو أن يعض المراجع اعتبرت إن الألوان نحتت قبل ذلك بحوالي نصف قرن أي في نفس الوقت الذي صنع فيه العرش.

ويمكن تمييز أربعة أيادى مختلفة قامت بالعمل وإن كانوا جميعاً من نفس المكان إضافة إلى نقارب الأسلوب بينهم.

257

ومن الملاحظ أن بعض قطع العاج نجدها تحمل ملامح وسمات أكثر شرقية خصوصاً غلافي كتاب واحد منها في المكتبة العامة في أريفان في أرمينيا (شكل ١٩٤) والآخر في أرمينيا (شكل ١٩٤) والآخر في المكتبة الوطنية بباريس (شكل ٢٠٠) ومصور عليها مناظر من الإنجيل وهناك أيضاً لوحتان تحملان مناظر من الإنجيل في متحف فايتسوليام (شكل ٢٢١) بكمبردج، وتوجد لوحة معمدية وأخرى في المتحف البريطاني تمثل القديس مينا (شكل ٢٢٢) ولوحة في متحف كلوني عليها القديس بولس (شكل ٣٢٤) هذه المجموعة من الواضح أنها نحتت في مكان واحد ربما سوريا أو فلسطين أو أنطاكية وربما الإسكندرية أو كونستا القسطنطينية وقد وضعت الإسكندرية في مقدمة هذه المقترحات نظراً إنها اعتبرات الراعية للأسلوب الهالينستي.

ولوحات عرش رافينا السابقة يوجد تشابه قريب جداً بينها وبين لوحات Consular diptych التى صنعت فى القسطنطينية مما يجعلهم أقرب إلى لوحات عرش رافينا أكثر من الإسكندرية.

أما اللوحات التي تمثل غلاف كتاب في أريفان بأرمنيا فهي شرقية تماماً ومن كل ذلك يمكن القول إن الأسلوب الواقعي السورى والخيال الهللينستي أمتزجا بدرجة كبيرة جداً فيي ذلك الوقت وإن ظلت الإسكندرية وأنطاكية من أهم المراكز في إنتاج قطع العاج الفنية حتى القرن الخامس الميلادي وكانت المدن الهامة فيها كسوريا وفلسطين ومصدر مراكز إنتاج أيضاً وإن كان من السهل تمييز عملهم الذي كان ينقصه الصقل والتهذيب الذي تميزت به المدن الكبيرة.

فالعمل المصرى مثلاً تمييز بالواقعية إلى حد ما وبالتصميمات والزخارف الطبيعية الكثيرة ولكن بأسلوب خشن شأنه شأن كل الإنتاج المحلى السورى والغلسطيني.

ويبدو أن النحاتين كانوا على اتصال بأنطاكية أكثر من اتصالهم بالإسكندرية، أما بالنسبة لفلسطين فنظراً لكونها مركزاً لانتقال الحجاج مما يمثل سهولة انتقال لقطع العاج فمن المحتمل إن عمل هذه المدرسة كان متأثراً بدرجة كبيرة بكل من إيطاليا والقسطنطينية، وكانت القدس مركزاً لهذه المرسة التي ينتمي إليها المجموعة التي

تستكون مسن لوحات من Didtych أحدهماعليها مناظر تصور آلام المسيح في ميلانو وتسرجع إلى أواخسر القرن الخامس الميلادي ولوحة أخرى تصور الصعود للسماء موجودة في ميونخ.

واخسرى بها اثنان من Marys ضمن مجموعة Trivulzio في ميلان بالإضافة السي صديدوق به مناظر تصور الصعود للسماء موجود في المتحف البريطاني ويرى السبعض أن كثيراً من المنحوتات قد حفرت في روما او ربما ميلانو بواسطة السكان الفلسطينين حيث كانت توجد مستعمرة فلسطينية كبيرة هناك في بداية القرن الخامس الميلادي.

ومن المؤكد أن كثير من النحاتين قد انتقلوا إلى هناك بأعداد كبيرة وإلى نفس المدرسة السورية الفلسطينية التى ارتطبت بعض الشئ مع Edessa التى يظهر فى أعمالها الأسلوب الشرقى توجد لوحة من المحتمل أن تكون غلاف كتاب وهى بالمتحف البريطاني وتصور ميلاد المسيح من أسفل وتحمل من أعلى مجموعة بمنظور الرسم الرأسسى بوضع الأشخاص واحداً فوق الآخر وعلى نفس المستوى بدلاً من وضعهم خلف بعضهم البعض وعلى مستويات مختلفة.

ويلاحظ أن الشخصسيات الهامة قد صورت بطريقة مكبرة وذلك لتمييزهم عن الآخريان وهو أسلوب شرقى الذى يظهر أيضاً في الحركة الكثيرة للرأس وعموماً فقد تميزت الملامح بالخشونة.

ونفس الملامح الشرقية نجدها أيضاً في مجموعة من قطع العاج واحدة منهم من مورانو Murano وموجودة الآن بمتحف Ravenna يظهر فيها المسيح بين القديس بطرس والقديس بولسس (شكل ٤٢٥) وأخرى تصور التعبد موجودة بمكتبة John بطرس والقديس بولسس (شكل ٤٢٦) وأخرى مماثلة في باريس (شكل ٤٢٦) وفي بولونيا وموسكو.

وأيضاً السمات الشرقية مثلت في المجموعة التي تنازل عنها Baldwin Smith لبروفنس والهيئة الحاكمة في ميلانو وأنطاكية أو آسيا الصغرى وهي مكونة من:

غلاف كتاب موجود في ميلانو.

- لوحات تابوت موجودة في متحف فيكتوريا والبرت.
- لوحتان Diptych و احدة في براين و الأخرى في Nevers.

729

Rouen فيها الأسلوب Rouen وتعد من أفضل النماذج والأمثلة التي يظهر فيها الأسلوب الشرقى بوضوح وتعد ميلانو من أهم مراكز إنتاج فن العاج وذلك لقربها من مركز الحضارة ولانفتاحها على جيرانها بعكس بروفنس التي كانت منعزلة ومن المعروف أيضاً إن نحاتي العاج عملوا في ميلانو وكان أسلوب عملهم مميز وواضح لارتباطهم المدينة والحضارة ولذا فإن إرجاع هذه المجموعة السابقة إلى آسيا الصغرى بعد احتمالاً ضئيلاً.

مجموعة أخرى من قطع فن العاج المبكر اعتبرت من القطع الأولى فى فن العاج أكسثر مسن اعتبارها محلية على أساس طريقة وأسلوب العمل بها وتسمى consular ومعروف من هذه المجموعة حوالى ٥٠ قطعة وترجع من ٥٠٠ إلى ٤١ ميلادية، ستة منهم صنعت فى روما والباقى نسب إلى القسطنطينية وهذه الأخيرة عليها جدل كبير حول المكان الذى صنعت فيه، إذ أنه من الثابت فيها وجود عناصر هالينستية وشرقية فى كثير منها والباقى كان بيزنطياً صرفاً وذلك لوجود أسلوب اللوحات الدينية التي انتشرت فى القرن السابع الميلادى.

وهــناك diptych من Probes ترجع إلى ٢٠١م موجودة الآن في Aosta وهي رومانية سواء من حيث الأسلوب أو المظهر وهي عبارة عن مجموعة أوراق أشجار عليها أسماء Anastasius و آخرين ينتمون بدون شك إلى القسطنطينية.

ومسن اللوحات الدينية الإمبراطورية ورقة شجر ممثل عليها الإمبراطورة أريادنا موجبودة في فلورنسا (شكل ٤٢٧) وأخرى ترجع إلى القرن الخامس أو السادس تحمل المسلاك ميخائيل (شكل ٤٢٨) موجودة في المتحف البريطاني ويظهر فيها دقة الصنع والصقل الجيد تماماً مع جمال التصميم وتمثل النوعية الضخمة المثالية للعمل البيزنطي وهسي الملامح الممسيزة الستى كونست السسمة الممسيزة للعاصسمة القسطلطينية وهسي الملامح الممسيزة المين فئا مختاراً تماماً كما اعتقد بعض الكتاب حيث ظهرت اللمسسات المكندرية والأنطاكية والرومانية فيها ولو إن الملامح المميزة لإحداهم كانت السسمى في بعض النماذج. وبرغم المزج الهائل لهذه التأثيرات التي ظهرت في غالبية النماذج إلا أن الأسلوب البيزنطي رسخ مع ذلك وازدهر ولهذه الأسباب نتوقع أن تكون

40.

القسطنطينية مركزاً لنحت هذه المجموعة ويحتمل أن النحاتين الفعليين قد جاءوا من مراكز مختلفة من سوريا ومن روما.

وهناك بعنض قطع العاج الأخرى التي يمكن ضمها إلى القسطنطينية خاصة اللوحية المركبة الموجودة في متحف اللوفر (شكل ٤٢٩) والمعروفة بعاج بارباريني Barberini Ivory وهي تحميل إمبراطوراً يمتطى جنواد ربما يكون الإمبراطور أناستاسيوس ومن أسفل مصور مجموعة من البربر وهي ترجع إلى حوالي ٥٠٠م.

ومن القرن السابع وصاعداً كان في القسطنطينية والأقاليم التابعة لها مثل سالونيك ورش كان يستم بها أكثر الأعمال الهامة بينما في هذه الأثناء خضعت الإسكندرية وانطاكية للحكم الإسلامي، كما عانت إيطاليا صعوبات نتيجة هجوم القوط وهذا الحصار الجغرافي للفن صاحبه حصار في الإنتاج وبطل استخدام بعض الأشكال التي كانت شائعة في الفترة المبكرة وأكثر هذه الأشكال الهامة هي Pyxis، أما قطع العاج المركبة فقد صدنعت مدن عدد من اللوحات المنفصلة ثم ركبت معاً وقد أصبحت الإطارات المكونة من الأكانثوس والزهور أقل من المعتاد.

وفسى الواقع أصبحت اللوحات الفردية والثنائية والثلاثية الواقع أصبحت اللوحات الفردية والثنائية والثلاثية من الموضوعات الوحيدة التى نحتت لكنائس وعلى سبيل المثال نتناول قطعة شيقة من العساج موجسودة في ترير Trier (شكل ٤٣٠) وهي تصور موكب تسليم آثار وكتب مقدسة إلى كنيسة.

وفى المجال الدنيوى يوجد عدد ليس بالقليل من النماذج الفردية على صداديق مستطيلة الشكل وعلى أبواق وهذه الصداديق المستطيلة الشكل لها أهمية كبيرة ليس فقط لرسوماتها المتنوعة ولكن أيضا لقيمتها الفنية العالية حيث غالبية الزخارف ذات طابع ديسنوى والموضوعات ماخوذة من الأساطير الكلاسيكية وقد اعتقد في وقت ما أن المجموعة كلها انتجت أثناء فترة تحطيم الصور الدينية ولكن هذا الاعتقاد بعيد الاحتمال لوجود صداديق أخرى ذات موضوعات دينية تكاد تكون متطابقة في الأسلوب الفنى المتمسئل فسى وجود الإطار المميز بوجود سلسلة من الورود الصغيرة والموجود في الصناديق الدنيوية وهذا التطابق يجعلنا نطلق عليها مجموعة صناديق الورود.

إضافة إلى ذلك فإن براعة الأسلوب تكاد تكون شبيهة بالعمل في فنون أخرى خصوصاً فنون التصوير الصغرى التي ترجع إلى القرن التاسع الميلادي مما يجعلنا

نرجع هذه المجموعة إلى القرنين التاسع والعاشر الميلادي وذلك لإنتعاش فن العاج في ذلك الوقت.

والنماذج الأولية عموماً أكثر براعة من النماذج المتأخرة وفيها تسود الموضوعات الدينية المجسمة نوعاً ما مع وجود زخارف دينوية ويرجح إن هذه الصناديق استخدمت كصسناديق للرواج، أما تلك التي تحمل موضوعات دينية فقط فكانت تستخدم لوضع أشدياء مقدسة خاصة بالكنيسة وقد صنعوا جميعهم تقريباً في القسطنطينية ويبدو أنها تمثل مجموعة فردية تخص شخصية غنية.

ومن النماذج الأكثر شهرة وجمالاً في هذه المجموعة صندوق Veroli الموجود فسى متحف فيكتوريا وألبرت (شكل ٤٣١) ويمكن إرجاعه إلى القرن العاشر الميلادى والنحت فيه بارز والأسلوب متميز ونجد فيه المزج المتوازن بين العناصر المختلفة السذى يظهر بوضوح في التكوينات وهو محاط بسلسلة من الورود الصغيرة، العمل في مجمله جيد للغاية.

وهناك صندوق مشابه للصندوق السابق موجود في متحف Cluny بباريس (شكل ٤٣٢) مصور عليه مناظر متتالية وهما يرجعان إلى نفس الفترة حيث يظهر في كلتاهما خاصية الحافة المكونة من سلسلة من الورود الصغيرة التي نجدها أيضاً في صندوق موجود في المتحف الوطني بفلورنسا (شكل ٤٣٣) ومكونة من أربعة لوحات صغيرة تحميل كيل منها على التوالي الجزء صورة ليوحنا المعمداني، القديس يوحنا، السيدة العيدراء، السيد المسيح ويفصيل بين كل لوحة واخرى سلسلة طولية من الورود الصيغيرة، والمنظر كله محاط بإطار من نفس الورود وهو متأخر في التاريخ نوعاً ما عن الصندوق السابق.

أما الصندوق الموجود في كاتدرائية Troyes (شكل ٢٣٤) فهو مختلف حيث لا يوجد به الحافة الوردية التي شاعت في الصناديق السابقة والمنحوتات جاءت على السلوب النحت التذكاري نوعاً ما وعلى غطاء الصندوق إثنان من الأباطرة يمتطون الجسياد أمام بوابة مفتوحة لمدينة ومقدمة الصندوق عليها منظر صيد الأسد وعلى الجانبين إثنان من الأباطرة مع وجود طيور على الأسلوب الصيني عند النهايتين ويبدو أنها مستوحاة من الطراز الشرقي والجوانب من قطع النسيج. ويوجد إثنان أو ثلاثة من قطع النسيج المشابهة لها واحدة في Mozac ويظهر فيها إمبراطوراً يمتطى جواداً وقد

اعستقد Garbar أن الصندوق وقطعه النسيج المشابهة لابد وأن ترجع إلى فترة تحطيم الصسور الدينية iconoclast ولكن هذا الاحتمال بعيد وعلى كل الأحوال فقد قدما دليل لمدى التأثير الشرقى الذى اخترق الفن في هذا الوقت بدرجة ملحوظة.

وهـــناك صندوق على الشكل المعتاد محفوظ الآن في Sens له قمة هرمية الشكل ومثبــت به حلقات في الجهة المقابلة ويرى Dalton إن هذا الصندوق غربي الصنعة وأنــه نحــت فــي ورشة غربية قامت بنقل الأفكار الشرقية المسيحية وصاغتها بنظرة ورؤيــة جديــدة، أما عن أسلوبه فهو بيزنطي حيث اجتاح الأسلوب والتأثير البيزنطي الغرب منذ القرن التاسع وصاعداً وهو يرجع إلى القرن الثاني عشر.

وهناك أيضماً مجموعمة أخرى من العاج محددة بشكل عبارة عن ألياب افيال محفورة وقد ظهر هذا النوع أولاً فى فترة تحطيم الصور الدينية Iconoclast وأغلبها يحممل زخمارف شمرقية مستوحاة من فارس ومناظر تمثل السيرك كما فى القطعة المحفورة فمى أسبانيا أو صمقلية (شمكل ٤٢٥) وبها حيوانات ووحوش والأشكال موضوعة داخل دائرة شبكية وهى ذات تأثير فارسى (شرقى).

وهسناك لوحسة أخرى مشابهة فى الإطار المكون من أنياب أفيال محفورة ولكن الموضسوع دينى وليس دنيوى كالسابقة (شكل ٤٣٦) وهى اللوحة الوحيدة ذات الطابع الدينى والتى تنتمى لنفس الأسلوب.

أمسا عن تميز النماذج الإسلامية من النماذج البيزنطية فهذا ليس من السهل حيث يبدو أن القطع نحتت في عدد من المراكز لكل العقائد علاوة على إن النماذج الشرقية قد قلسدت في الغرب وهذا يؤكد حقيقة إن كل هذه النماذج عبارة عن نسخ حيث فيها نوعاً مسن السنمط الإلسزامي والنماذج الموجود بها مناظر دينية كانت مخصصة للاستخدام الكنسي وتلك ذات الزخارف ومناظر الحيوانات كان يقصد بها الصيد أو استخدامها في مجال الصيد.

وعلى كل الأحدوال فإن قطع العاج الدينية في تلك الفترة قد أظهرت التفوق والنبوغ البيزنطى الذي وصل إلى قمته أما زخرفته فقد تميزت بالملمس المجسم نوعاً من الله السنى السم بالرشاقة والجمال والتجانس معاً حيث نجد فيه رقة في الحفر وتناسب جميل في الأشكال يوحي بالإحساس العميق الذي يماثل أجمل قطع الموزايكو والصور

الملونة حتى أنه فى احيان كثيرة يصعب تأريخ الصور الملونة عند مقارنتها بقطع العاج والعكس صحيح.

ومن الملامح المميزة فيها هي الصدفة ذات الحجم الطبيعي والتي تصف بالطول على أرضية مستوية وعلى الجانب فوق الرأس كتب بحروف جميلة اسم الشخصية الواقفة وهي تعطى انطباع مذهل بالانقطاع العام عن الحياة وخلق جو روحاني عميق ويبدو أنها كانت ملونة حيث لا تزال آثار الألوان باقية حتى الآن.

ومن الموضوعات الدينية في فن النحت على العاج لوحة رائعة الجمال والدقة ممثل عليها السيد المسيح والسيدة العذراء ومجموعة من القديسين ومناظر من قصص الإنجيل (شكل ٤٣٧–٤٣٨) أما الخلفية فكانت تزيد بمناظر تقليدية مثل صليب منبثق من إطار مكون من أوراق الأكانثوس وهو ما يعرف بصليب النصر وهذه اللوحة موجودة في متحف اللوفر بباريس وأحياناً يصور منظر تتويج المسيح لأحد الأباطرة كما في اللوحة الموجودة بمتحف الفنون الجميلة بموسكو وفيها يظهر المسيح وهو يتوج الإمسير اطور قسطنطين الثالث (شكل ٤٣٩) وهي ترجع إلى ٤٤٤م والصور الرمزية للأشكال هذه تتطابق مع الصور المكونة المعاصرة لها مما يجعل من الصعوبة تأريخ قطع العاج المتأخرة هذه وغالبية هذه الصور الرمزية قد حفرت في القسطنطينية.

وهناك لوحة أخرى مشابهة لها موجودة في المكتبة الوطنية بباريس (شكل ٤٤٠) وتصدور تستويج المسديح للإمبراطور رومانوس وزوجته يودوكيا وأحياناً تقترن هذه اللوحة برومانوس الرابع أو الثاني الذي توج في ٥٩٥م وبمقارنة هذه اللوحة بالصور الملونة يكون اقترانها برومانوس الثاني أكثر احتمالاً وعليه فهي ترجع إلى نفس فترة تتويجية أي ٩٥٩م.

وتتشابه هذه اللوحسة مع لوحة رمزية أخرى رائعة diptych توجد في قصر فينيسيا بروما وأخرى بالفاتيكان وجميع هذه اللوحات مصقولة.

مجموعــة اخــرى تتميز بالأوجه الدائرية وإن كانت الأشكال أقل رشاقة وجمالاً وهى تعرف باسم مجموعة Nicephorus ومن أكثر النماذج بها اهمية قطعة من العاج موجــودة فــى كنيســة القديس فرنسيس فى Cortona عليها اسم نيقيفوروس فوكاس (٩٦٣ - ٩٦٩) وقطعــة من العاج عبارة عن لوحة تحمل الجزء العلوى للسيد المسيح (شــكل ٤٤١) وموجــود فــى متحف فيكتوريا وألبرت وهى ترجع إلى القرن الثامن

المسيلادى وبدايسة القرن التاسع استناداً على اسلوبها القوى والبارع والتى تماثلها فى الأسلوب اللوحسة الموجسودة ضممن مجموعة Tyler والتى تحمل الملاك ميخائيل (شكل ٤٤٢) والموجود فى متحف بيناكى بأثينا.

قطعة أخرى من العاج موجودة بالفاتيكان تصور ميلاد المسيح بالإضافة إلى عدد آخر من اللوهات التي تمثل السيد المسيح ويمكن إرجاعها إلى الفترات الأولى أو المستأخرة على أساس إتسامها بالقوة والرشاقة والذي نجده في لوحة في متحف اللوفر والستي ترجع إلى القرن التاسع وأخرى في Bodleian (شكل ٤٤٣) وهي تصور المسيح جالساً على العرش وهي متأخرة نوعاً ما عن الموجودة بمتحف اللوفر إلى جانب لوحة ثالثة موجودة في متحف فيكتوريا وألبرت (شكل ٤٤٤) وترجع إلى القرن الحادي عشر وبداية القرن الثاني عشر وهي تصور يوحنا المعمداني في الوسط وفوقه القديس ستيفن والقديس فيليب ومن أسفل القديس أندرو والقديس توماس وهي مثال رائع المعمداني المعمداني المعمداني عمل متأخر وهناك لوحة تحمل صورة المقديس يوحنا المعمداني العسنراء بكامل طولها تحمل المسيح وثقف على قاعدة واللوحة محاطة بإطار رائع العسنراء بكامل طولها تحمل المسيح وثقف على قاعدة واللوحة محاطة بإطار رائع (شكل ٢٤٤) وهي موجودة في الاتحداد المقرن الحادي عشر وتجمع بين الرقة والرشاقة والجلال والقوة. ويمكن مقارنة هذه اللوحة بتمثال المسيدة العذراء (شكل ١٤٤٧) موجودة في عتوريا وألبرت بلندن ويعتبر هذا التمثال النموذج الوحيد الأسلوب نحت الوقفة الحرة الإنسيابية على درجة سلم أو قاعدة صغيرة.

ويسرجع إلى نفس الغترة أى القرن الحادى عشر عدد من الأوراق التى تحمل صسوراً وأشكالاً للقديسيين بكامل طولهم فى مجموعات متنوعة منها تلك الموجودة فى متحف درسدن وغيرها فى فيينا وفى فينيسيا وكلهم يبدو أنهم من عمل فنان واحد لتشابه الأسلوب فيهم جميعاً.

ومن اللوحات التى تصور مناظر خلفية للأشخاص الفردية المصورة والتى ترجع السى نفسس الفسترة أى القرن الحادى عشر تلك الموجودة فى متحف فيكتوريا وألبرت (شكل ٤٤٨) وبها مناظر تصور ميلاد المسيح، رفع لازاروس Lazarus الشهداء فى الجنة.

وفى براين توجد لوحة تصور منظر التجلى (شكل ٤٤٩) وهى ترجع إلى القرن الثانى عشر أو الثالث عشر.

وهـناك لوحـة في درسدن تصور اثنان من الشهداء مع أناستاسيس موجودة في برليسن أما قطع العاج الأخرى والتي ترجع إلى هذه الفترة المتأخرة فهي دون المستوى ولا تلفت الانتباء.

ومن اللوحات المتأخرة أيضاً لوحة ممثل عليها الأربعون شهيد (شكل ٥٠٠) وهي محفوظة في المتحف القومي ببرلين.

بالإضافة إلى العدد الهائل من قطع النحت على العاج السابق ذكرها هذاك قطع تسرجع إلى الفترات المتأخرة حفرت من مواد أخرى كالخشب والعظم والسبب في ذلك هدو ارتضاع تكاليف العاج التي حالت دون استخدامه ومن أمثلة ذلك لوحة من العظم عليها رسومات هندسية وأشكال الحيوانات وطيور وخاصة الحمامة التي مثلت بكثرة في الأشكال المسيحية. وهناك مجموعة لا بأس بها موجودة بالمتحف اليوناني والروماني بالإسكندرية في صالة الفن القبطي (البيزنطي) هي خير مثال على استخدام العظم كبديل للعاج.

أيضاً استخدم ذاب الغيل البحرى (الفقمة) في عمل صلبان صغيرة لربط القلادات، وبعد العصر البيزنطى حفر أيضاً نماذج من العظم والخشب الصلب بكميات كبيرة وكانت الموضوعات التي تناسب هذه المواد الجديدة الرسومات والأشكال الصغيرة جداً مثل صلبان صغيرة مرصعة بإتقان ومحاطة بإطار معدني وكانت تعتخدم لوضعها فوق المذابسح في كل أنحاء اليونان وموسكو والبلقان ورغم جودة ودقة وبراعة هذه الأعمال إلا انها كانت تعتبر حرفة أكثر منها عملاً فنياً.

من الأعمال الأخرى التي تعد من الأهمية النحت على الأحجار الكريمة والجواهر ومسن هذه الأحجار الكريمة والجواهر ومسن هذه الأحجار Steatite (وهو حجر كريم أزرق اللون) و Steatite وهو من الأحجسار اللينة التي أصبح استخدامها مألوفاً في القرن العاشر الميلادي ونقذ منه عدد كبير مسن الأيقونات بالإضافة إلى لوحات صغيرة جداً استخدانت كدلايات أو تعليقات ومعظمها مصنع بطريقة الصب وهي تعتبر فقيرة نوعاً ما في أسلوبها.

ويوجد عدد قليل من الأعمال المنفذة من حجر Steatite يمكن أن تصنف فى عداد أفضل قطع العاج والكثير من الأعمال المنحونة على هذا الحجر كانت تتميز فى وقت ما بدقة النتفيذ وذلك بفضل ليونة المادة التى يمكن تشكيلها والحفر عليها.

ومن أقدم وأجمل القطع المنحوتة من هذه المادة رأس صعيرة لإمبراطور موجودة في متحف داهلم Dahlem ببراين وترجع إلى القرن العاشر وبداية القرن الحادى عشر المدنى تنسب له لوحة رائعة في غاية البراعة والدقة مصور عليها الملك ميخانيل موجودة في منتحف بانديني في Fiesole (شكل ٤٥١) وهي من حجر Steatite موجودة في منتحف بانديني في Fiesole (شكل ١٥١) وهي من حجر الأخضر المطلى بالذهب ويتميز بالنحت المرتفع والأسلوب القوى، وقطعة أخرى جميلة مسن حجر Steatite وترجع تقريباً إلى نفس الفترة تحمل منظر القديس ثيودوروس تراتيلاس وهي موجودة في متحف Chersonse ومن نفس المادة توجد لوحة كبيرة في مستحف كاتدراتية توليدو (شكل ٤٥١) وهي تمثل الأعياد المقدسة الأثني عشر ونفس الموضوع مصور على لوحة موجودة في كنيسة القديس كليمنست في أوشريدا وهي متأخرة عنها قليلاً في التاريخ، ونفس الموضوع مصور على محمور على وحة صغيرة في دير فاتوبيدي على جيل أثوس Athos وترجع على الأرجيح إلى العصبور الوسيطي ومن نفس الدير توجد لوحة رائعة تصور القديس جورج.

وهناك أمنالة أخرى ولكنها ضمن مجموعات خاصة وعامة وليس من السهل الوصول إليها وذكرها على حدة.

وبالإضسافة إلى الخامات والمواد السابقة التي استخدمت في النحت بجانب العاج استخدمت أيضاً اللدائن والمكونات الصناعية المقلدة لحجر Steatite أو بعض الأحجار الأخرى الكريمة مسئل حجر اللازورد الذي نحت عليه شكل دقيق للسيد المسيح مع الحروف المطعمة بالذهب وهذه القطعة كانت موجودة في خزانة الراهب دينيس وهي الآن فسي مستحف اللوفر وترجع إلى القرن الحادي عشر وكان من المعتاد حفر الجزء العلوى للسيد المسيح أو السيدة العذراء على الأحجار الكريمة.

أيضاً قطع البلورى الصخرى وشكلت منه أباريق وجرار عليها زخارف ورسومات تحمل اشكل حيوانات وطيور غير أنه ليس من السهل تمييز النماذج البيزنطية منها التى صنعت للولاة المسلمين في مصر الفاطمية.

مراجع الفصل العاشر فن النحت على العاج البيزنطي

- Mathews, T.F., The Art of Byzantium, London, 1998.
- DURAND, J., (ed.), Byzance: L'Art byzantin dans les collections publiques franca ises (exh. cat.; Paris: Musee du Louver, 1992)
- EVANS, H. C., and WILLIAM D., WIXOM(eds), The Glory of Byzantium: Art and Culture of the Middle Byzantine Era, A.D. 1261 (exh. cat.; New York: The Metropolitan Museum of Art, 1997
- Viaud, G., Magie et coutumes populaires ches les Coptes d'Egypt, Sisteron, (1978) pp.60-68;
- Heijer, J., Miraculous Icons and There Historical Background, (in Coptic Art and Culture), Cairo (1990) pp 92-95
- DURAND, J., (ed.), Byzance: L'Art byzantin dans les collections publiques franca ises (exh. cat.; Paris: Musee du Louver, 1992)
- EVANS, H. C., and WILLIAM D., WIXOM(eds), The Glory of Byzantium: Art and Culture of the Middle Byzantine Era, A.D. 1261 (exh. cat.; New York: The Metropolitan Museum of Art, 1997
- KITZINGER, E., Byzantine Art in the Making (Cambridge, MA, and London: Faber and Faber, 1977)
- LOWDEN J., Early Christian and Byzantine Art (London: Phaidon, 1997)
- MATHEWS, Th. F., The Clash of Gods: A Reinterpretation of Early Christian Art (Princeton: Princeton University Press, 1993)
- WEITZMANN, K., (ed.), The Age of Spirituality (exh. cat.; New York: The Metropolitan Museum of Art, 1979)
- BAYNES, N.H., and Moss, H. ST B., Byzantium. Oxford, 1961.
- BECKWITH, J., Early Christian and byzanine Art (The Pelican History of Art). Harmondsworth, 1970.
- BECKWITH, J., The Art of Constantinople, New York, 1961.
- BREHIER, L., L'art byzanitin, Paris, 1924.
- Catalogue of Carvings in Ivory in the Victoria and Albert Museum, Part I, 1927.

- DALTON, O.M, East Christian Art, Oxford, 1925.
- GLÜCK, H.. Die christliche Kunst des Ostens. Berlin, 1923.
- MANGO, C., The Art of the Byzantine empire, 312-1453 (Sources and documents in the History of Art Series, edited by H. Janson). Englewood cliffs, New Jersey, 1972.
- Moray, Early Christian Art, Priceton, 1942.
- Peirce and Tyler, L'Art byzanitne, I and II, Paris, 1932 and 1934.
- PIGANIOL, A., L'empire chrétien 325-395. Paris, 1947.
- Rice, D. T., The Art of Byzanitum, London, 1959.
- RICE, D.T., Byzantine Art, London, 1968.
- RICE, D.T., The Beginnings of Christian Art, Nashville and New York, 1957.
- RUNCIMAN, S. Byzantine Civilization, (New York, 1962).
- URE, P.N., Justinian and his Age. Harmondsworth, 1951.
- VOLBACH, W.F., Art byzantin., Paris, 1933.
- VOLBACH, W.F., Early Christian Art, New York, 1962.
- Volbach, W.F., Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters, Mainz, 1952.
- Vollbach, S., and Duthuit, Art byzantin, Paris, c. 1932.

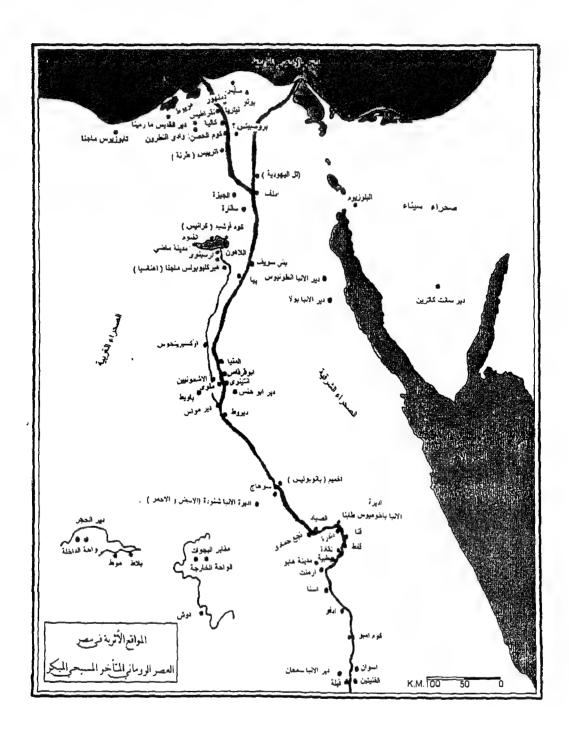




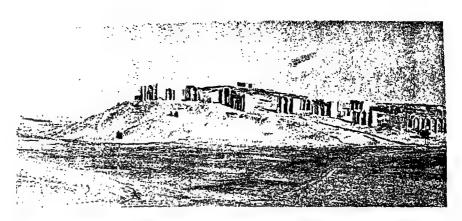
الأشكـــال

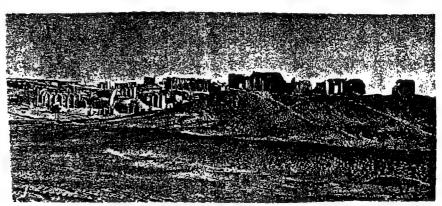












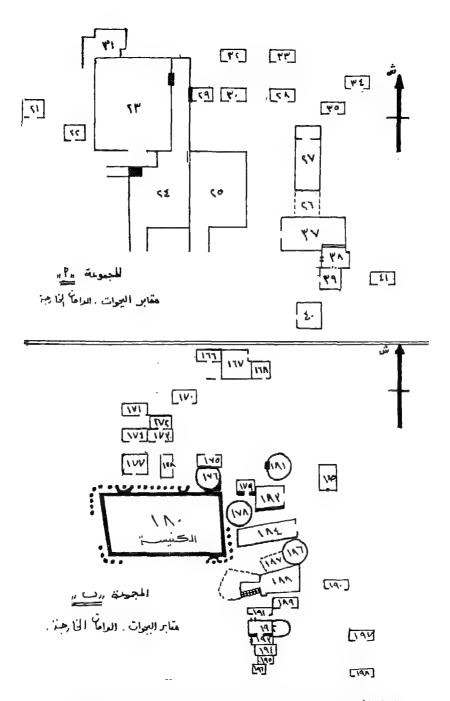
(شكل ١) منظر عام لمقابر البجوات ، الواهات الفارجة أ القرنين الرابع والخامس الميلاديين ،



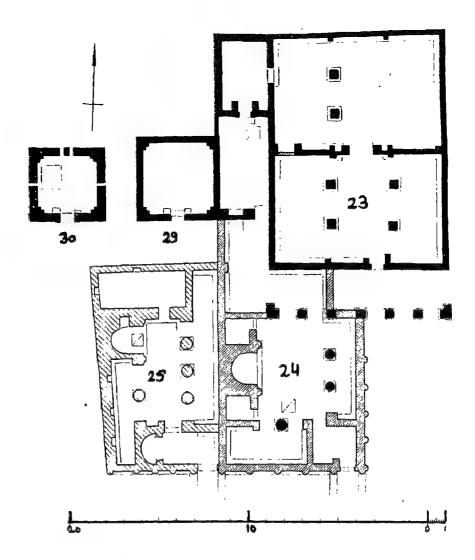


(شکل ۲)

(شکل ۳)



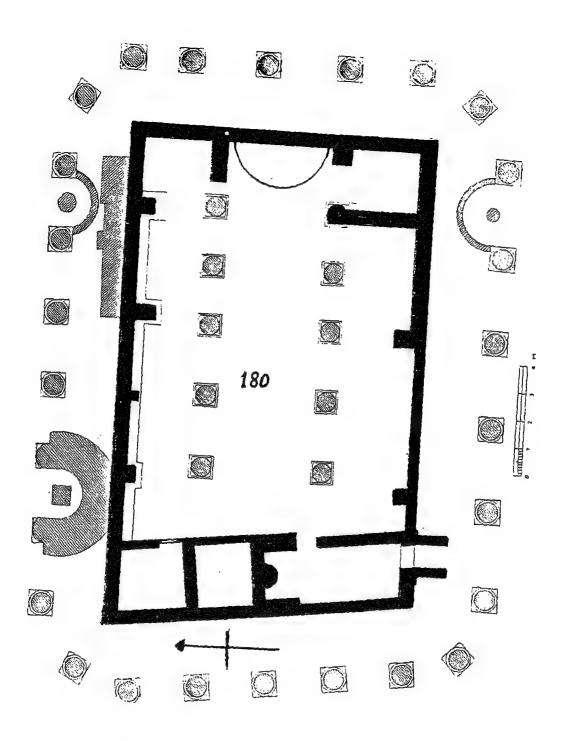
(شكل ٤) : تقطيط للمقابر الرومانية المتأخرة و المسيحية المبكرة ، البجوات،



(شكل ٥) تفطيط للحجرات الثلاثة ٢٧، ٢٥، ٥٤، من مقابر البجوات ،



(شكل ٦) واجهة الكنيسة (الحجرتين ٢٥،٢٤) • البجوات.

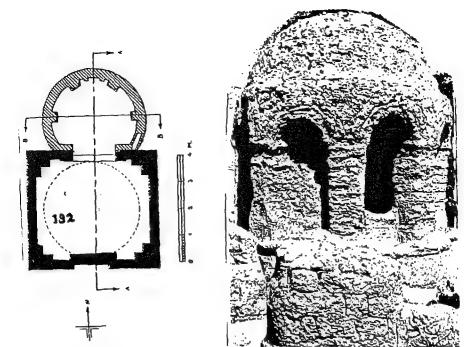


(شكل ٧) تخطيط للحجرة رقم ١٨٠ الني تحولت من مقبرة إلى كنيمة في البجوات ٠





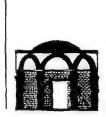
(شكل ٨) منظر عام للحجرة رقم ١٨٠ من الخارج والداخل .



(شكل ١٠) المقيرة الدائرية ٥٥٨٥٥ رقم ١٧٨ بطبعوات ،

(شكل ٩) المقيرة رقم ١٩٢ بعد التعديل،



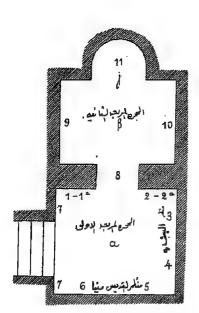




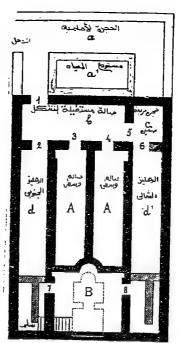
(شكل ١١) نماذج لأشكال المدارة الخارجية بعقابر البجوات ،



(شكل ٢١) حنية أشيفت في القبرة رقم ٣٠ بالبجوات ٠



(شكل ١٤) المبنى السفلى في كوم أبو جرجا .



(شكل ١٣) العبنى العلوي في كوم أبو جرجا القرن السادس • غرب الاسكندرية •



(شكل ١٥) منظر حدائق الجنة في حنية كوم أبو جرجا .



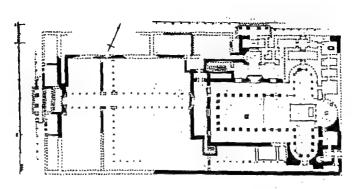
(شكل ١٦) منظر المسيح في عوم أبو جرجا٠



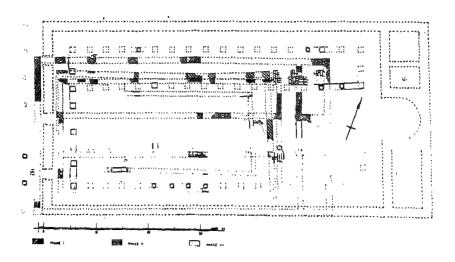
(شكل ۱۸) منظر القديس أبو مينا بين الجملين ، كوم أبو جرجا،



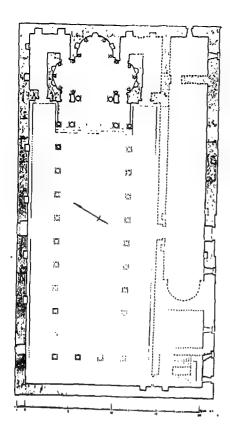
(شكل ١٧) منظر البشارة في كوم ايوجرجا.



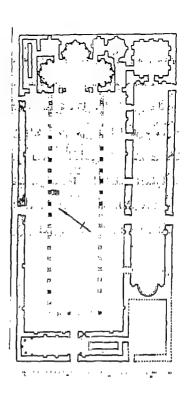
(شكل ١٩) الكنيسة الكبرى في هرمويوليس ماجنا (الاشمونين)



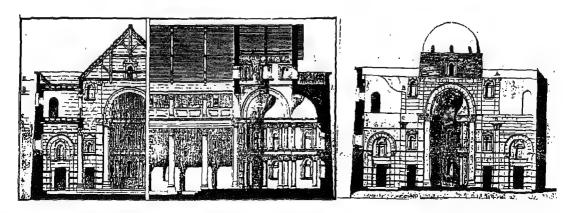
(شكل ۲۰) كنيسة دير الباخومي (طابنا) فاو قبلي ٠



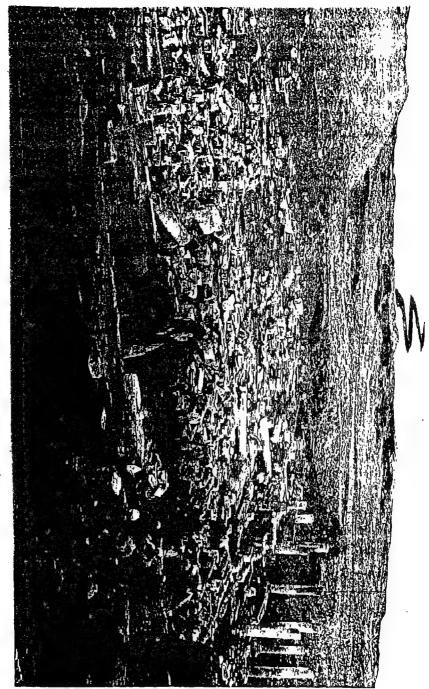
(شكل ٢٢) تخطيط عنيسة الأنبا شنودة المعروقة بالدير الأبيض (سوهاج)



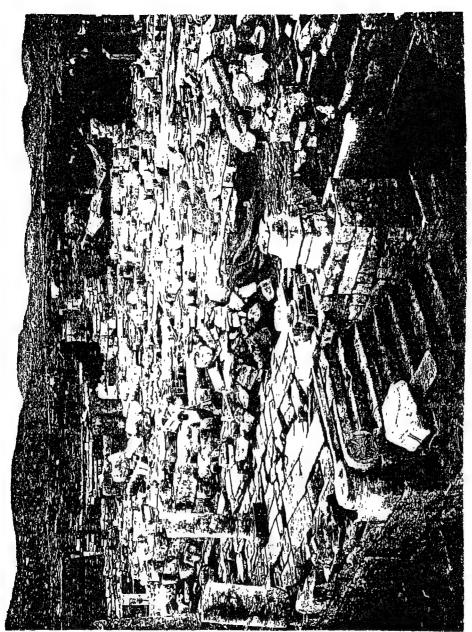
(شكل ۲۱) أ تغطيط كنيسة الأنيا يشوى المعروفة بالدير الأعمر (سوهاج)



(شكل ٢٣) الواجهات المخططة لكنائس أديرة سوهاج .



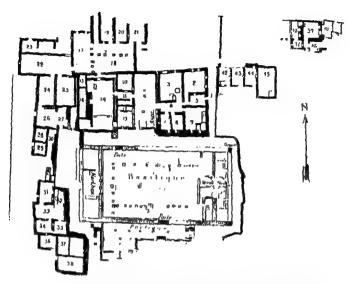
(شكل ٤٤) بير الأتبا أرميًا - القرنين الخامس والمدامس -



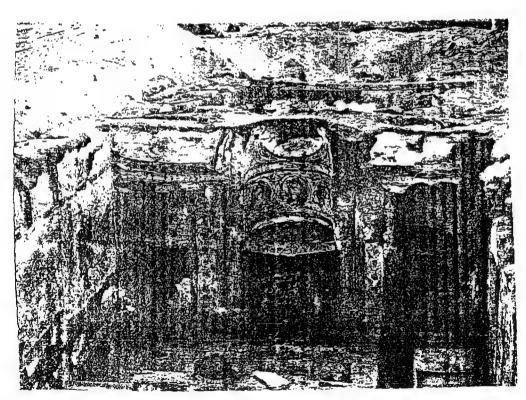
(شكل ٧٥) البازيليكا في ديور الأثبا أرميا ، القرنين الخامس والمماص



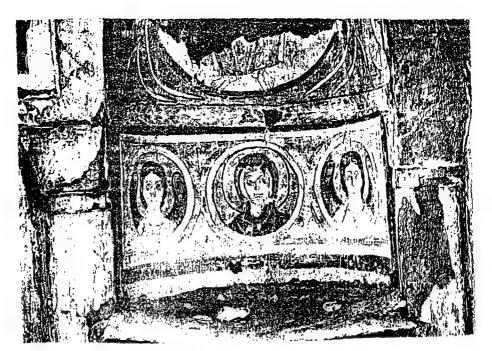
اشكل ٢٦) هجرات الطعام والعلاج أمي دير الأنبا أرمياء القرنين القامس والمعامن.



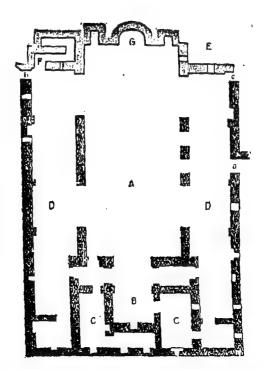
(شكل ٢٧) مخطط للبازيليكا و القلايات في دير الأنبا أرميا - القرنين الخامس والسادس -



(شكل ٢٨) الحجرة ١٠ بعد التعديل في دير الأنبا أرميا ١ الفرنين للخامس والمعادس ١

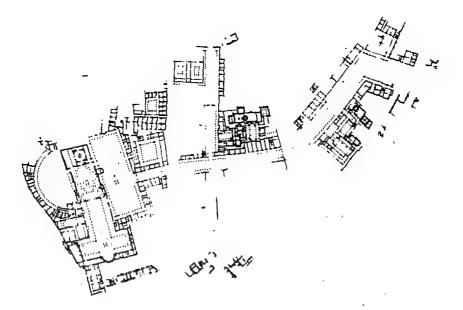


(شكل ٢٩) حنية المجرة ٤٠ يط التطيل في دير الأنبا أرميا ، القرنين الفاس والساسر،

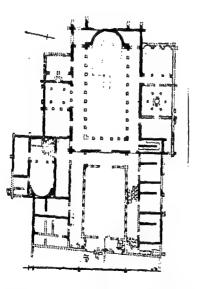


(شكل ٣٠) تخطيط ليازيليكا دير القديس سمعان ، أسوان ، القرن الممادس ،

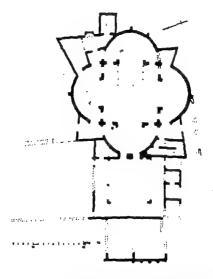




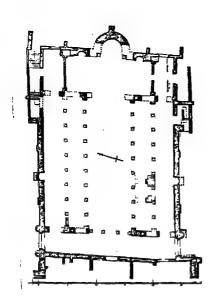
(شكل ٣١) مخطط عام لمنطقة دين أبق مينا غرب (الاسكند بية .

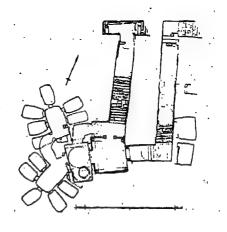


(شكل ٣٣) البازيليكا الشمالية (أبو مينا)



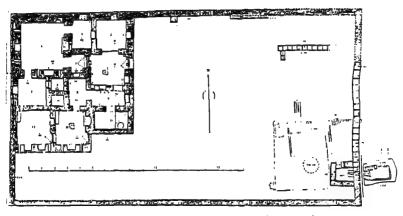
(شكل ٣٢) الكنيسة الشرقية (أبو ميتا)





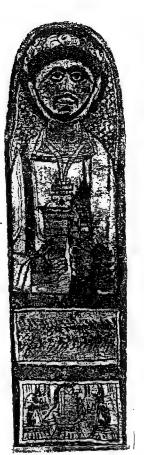
(شكل ٣٠)كتيسة العلقن ، القرن الخامس.

(شكل ٣٤) مدأن القديس أبو مينا ، القرن المعالس.



(شكل ٣٦) الحجرة رقم ٦ من كاليا كوم ٢١٩.

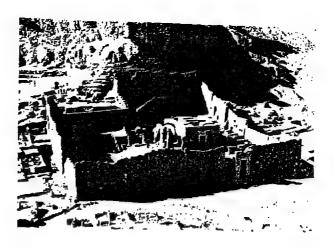




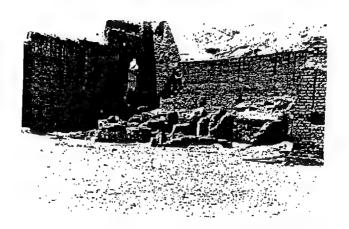
(شكل ٣٧) أربع مومياوات عثر عليها في أتقاض الدير البحري أثناء اكتشاف معبد حتشبموت



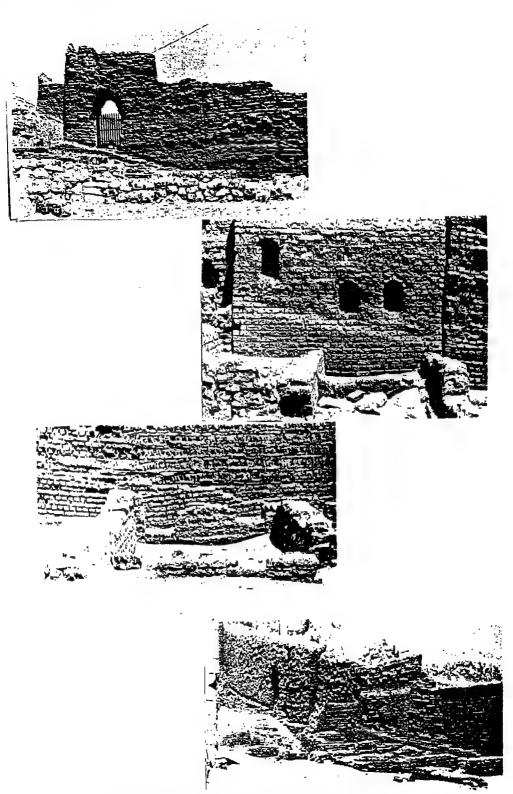




(شكل ٣٨) منظر عام لمعبد دير المدينة والسورالمسيحي والحجرات المنتاثرة حول المعبد. ا



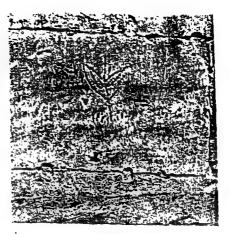
(شكل ٣٩) منظر عام لحجرات الجانب الغربي من المعيد (دير المدينة)



(شكل ، ٤) منظر عام السور المسيحي في دير المدينة والتعديلات المعمارية في القلايات ،

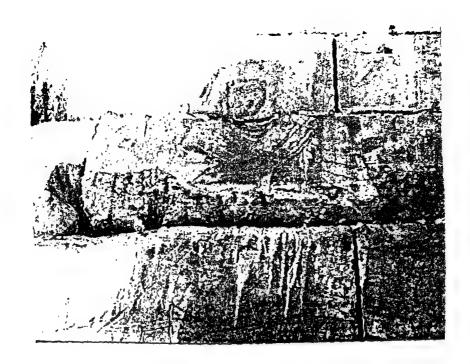


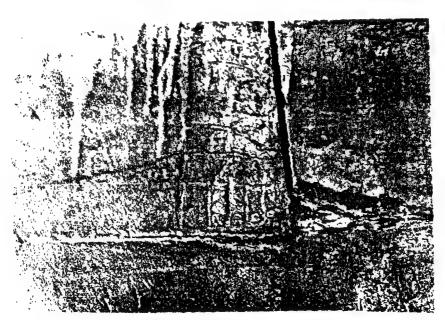
طغرا السيدة العذار، وتشكيل على نمط البقرة حتحور المعبودة الرئيسية في معبد دير المدينة وهو نموذج معبرعن مفهوم الالتقاء على جدران المعبد.



(شکل ۲۲)

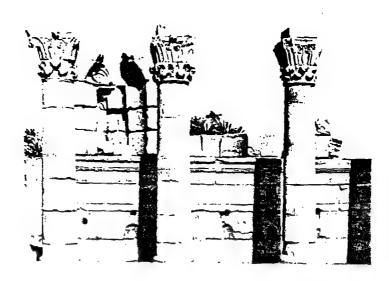
زخرفة نباتية على جدران المعبد الخارجية يمثل (المسيح والمؤمنين



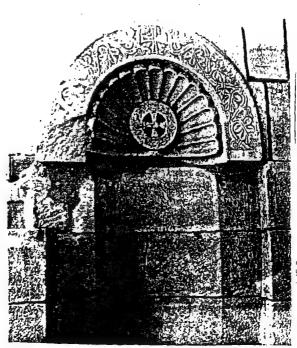


(شکل ۴۳)

نموذج نحتى بارز على المدخل الخاص بالسور المؤدى للمعبد، وعليه صورة لفارس مسيحى بملابس رومانية ويمسك في يده سيف بنهايته صايب ، منفذ بحجم كبير،

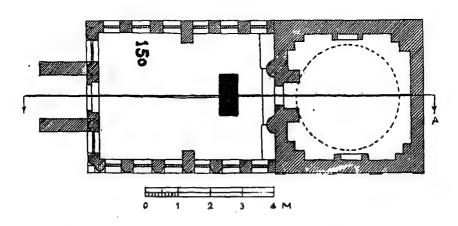


المقصورة المسيحية ذات الثلاث حنايا والاعمدة الكورنيثية ، تقع بين المعبد والكنيسة (معبد دندره) القرن الخامس.

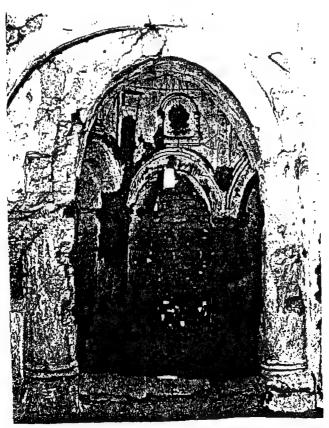


(شکل ۱۹)

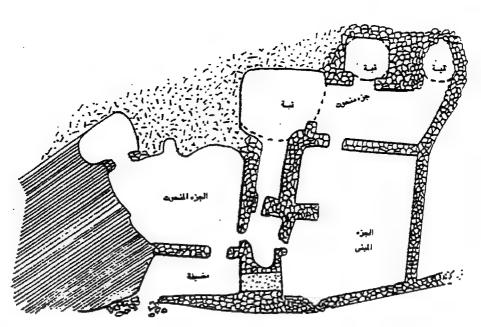
حنيه لمعبد دندر، بداخلها دائرة مغلقة تمثل مفهوم الاول والاخير وبداخلها صليب، كما نلاحظ الزخارف النباتية المزخرفة حول الافريز العريض للحنيه. معبد دندره.



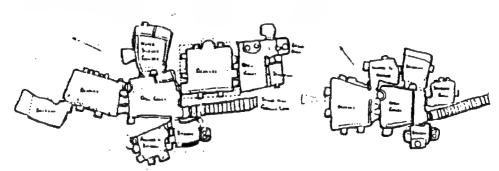
(شكلُ ٢٤) المقبرة رقم ١٥٠ التي حلت إلى كنيسة عثر في فتاءها المغارجي على ينز يه مجموعة من جثل الشهداء • منتصف القرن الثالث الميلاءي •



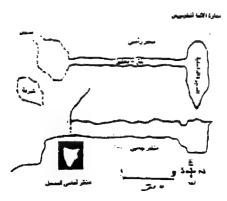
(شكل ٤٧) حنية (تعديل مصاري) للطقوس الجنائزية في الحجرة رقم ١٥٠٠



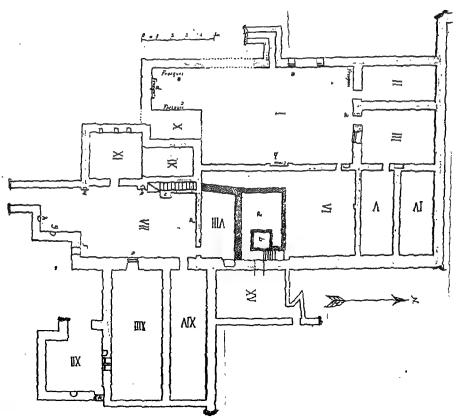
(شكل ٨٤) مفارة وادى عريه بالبحر الأحمر ، نير الأنيا الطونيوس .



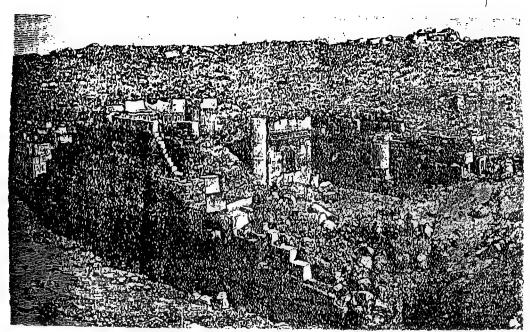
(شكل ٤٩) مقطط مقارة تجع هامد السعيد غرب اسقا ،



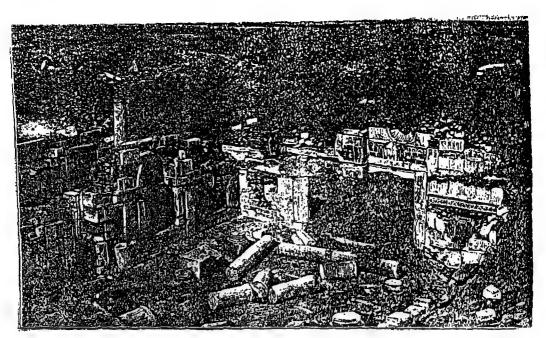
(شكل ٥٠) مفارة ألانا الطونيوس ، البحر الأحمر ،



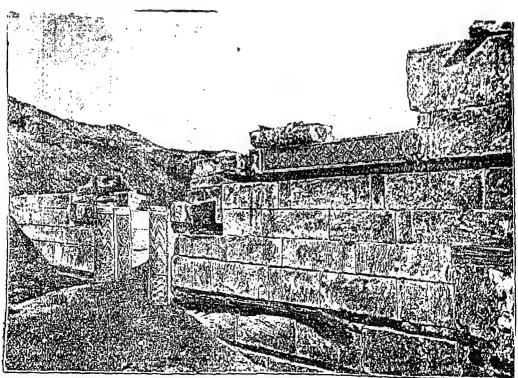
﴿ (شكل ١ ٥) مخطط تنمياتي الأثرية في دير القديس أبوللو ، بلويط ، القرنين السادس االثامن ،



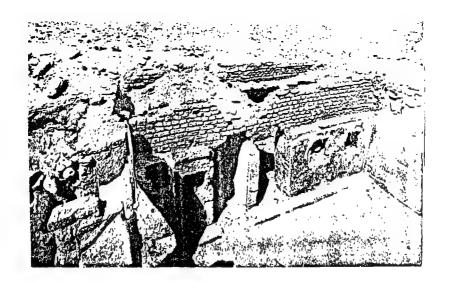
(شكل ٢٥) حفائر الجزء الغربي للمباتي الأثرية في دير القديس ابوللو ، باويط ، القرنين السادس االثامن ،



(شكل ٣٠) عقائد الجزء الشمالي للمياني الأثرية في دير القديس أبوللو • بأويط • القرنين المعادس االثامن •

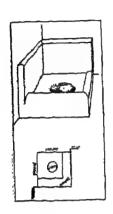


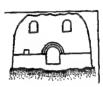
(شَكُل ٤٥) المائط الغربي من البازيلوكا في دير القديس ابوللو ، باويط ، القرنين المعادس االثامن ،

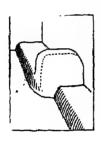


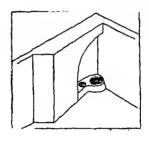


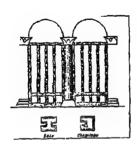
(شكل ٥٥) جانب من قلايات الرهبان في دير القديس ابوللو ، باويط ، القرنين السادس االثامن ،

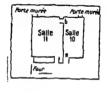


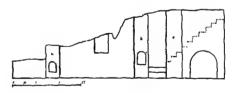




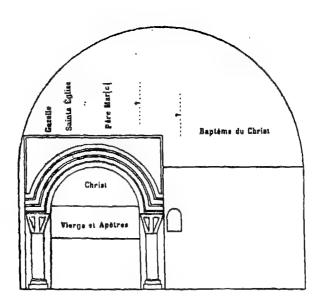


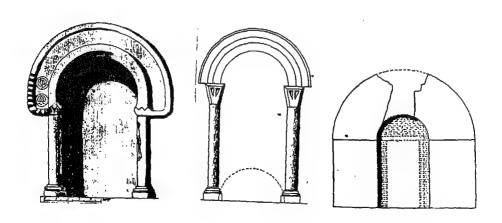






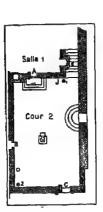
(شكل ٥٦)؛ تطور مكونات القلايات من الداخل . في دير القديس ابوللو ، ياويط ، القرنين السادس االثامن .



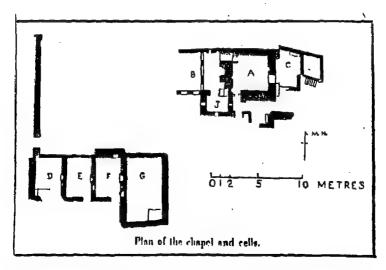


(شكل ٥٧) تماذج تقطوطية لتطور العنايا في تعديلات دير الظنيس فيوللو ، باويط القرنين السلاس والثامن .

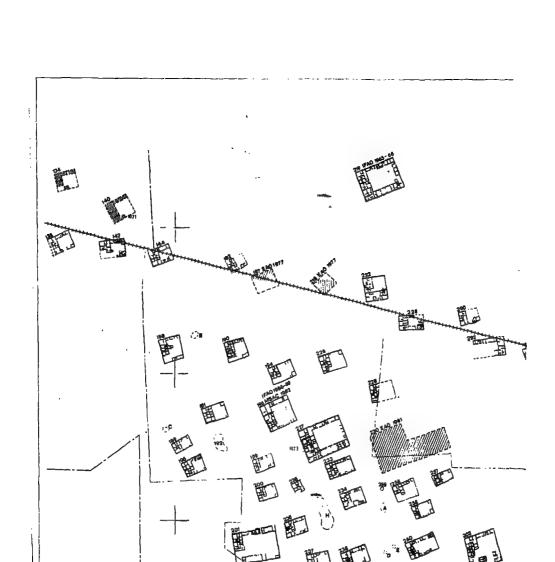




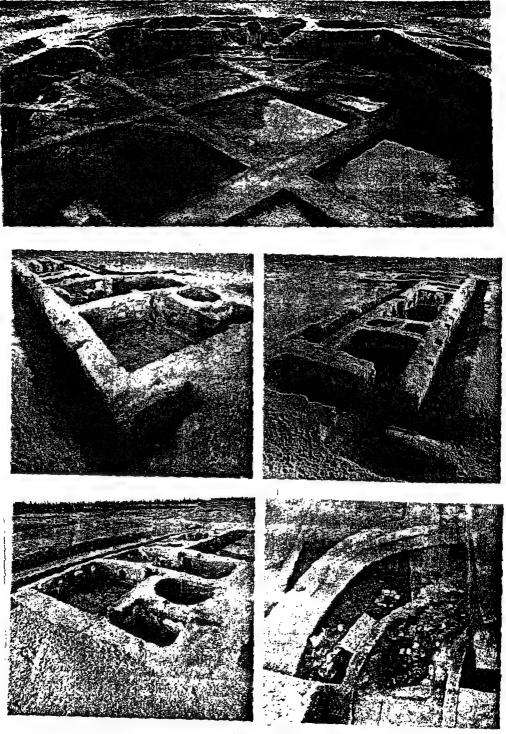
(شكل ٥٥) تطور القلايات في دير القديس ابوئلو ، ياويط ، القرنين السادس االثامن .



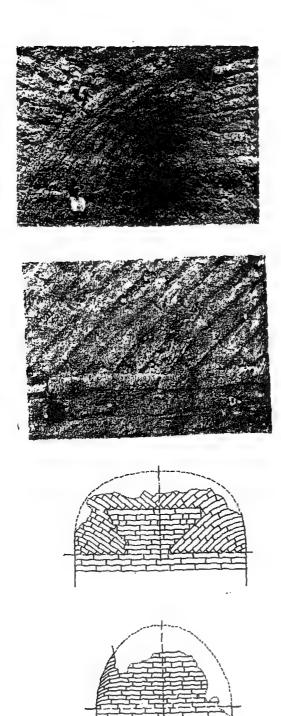
(شكل ٩٠) تطور القلايات في دير الأنبا ارميا بسطارة٠



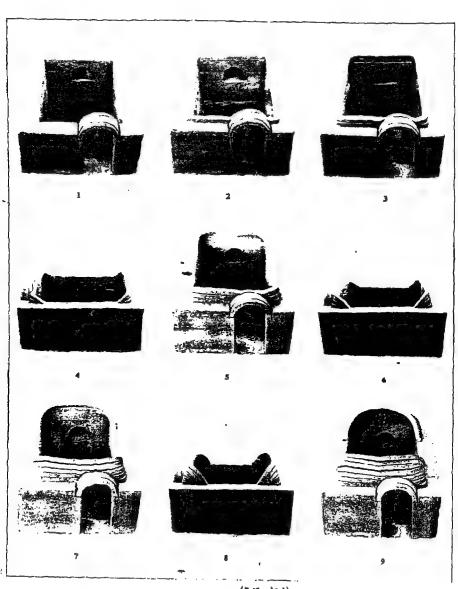
(شکل ۲۰)



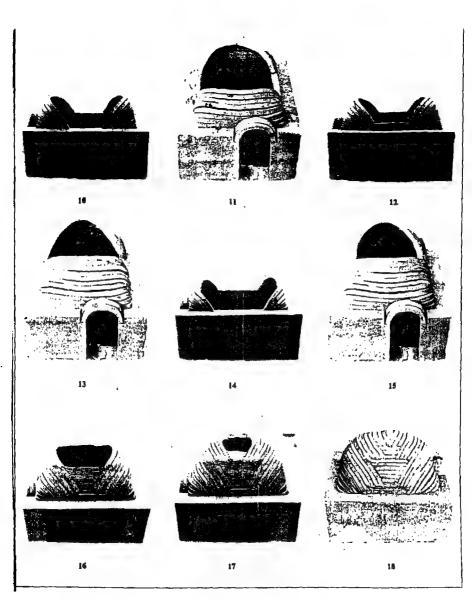
(شکل ۲۱)



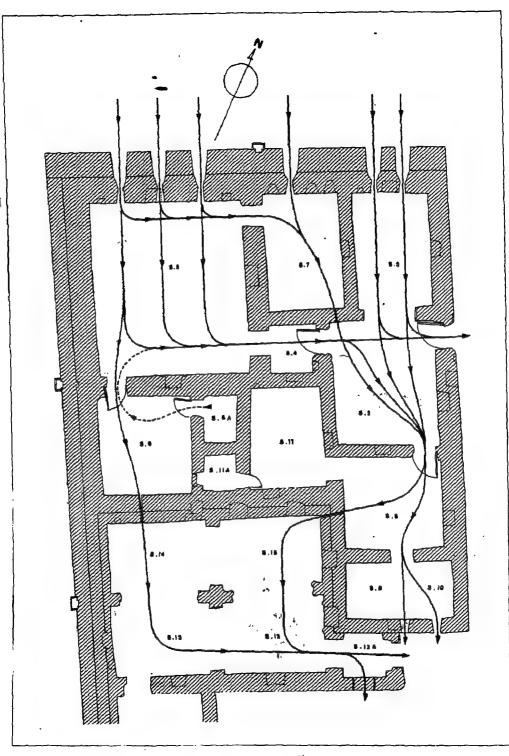
(شکل ۲۲)



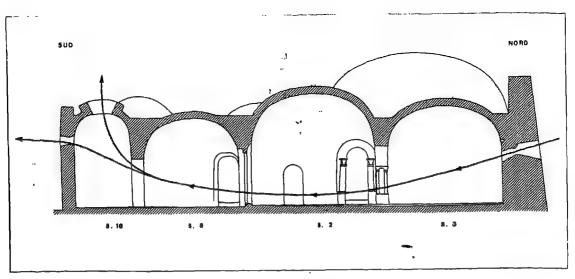
(شکل ۲۳)



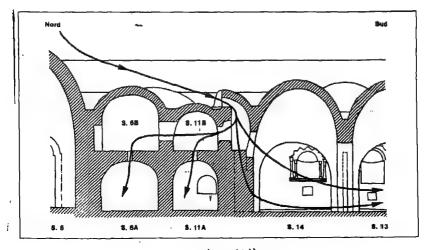
(شکل ۱۴)



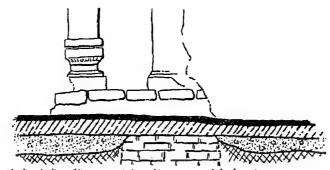
(شکل ۲۰)



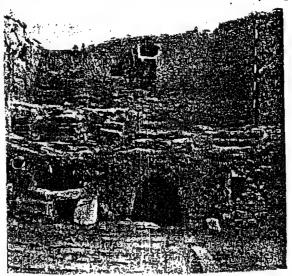
(شکل ۲۲)



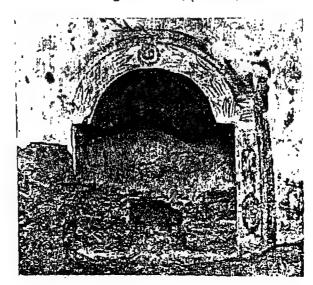
(شکل ۱۷)



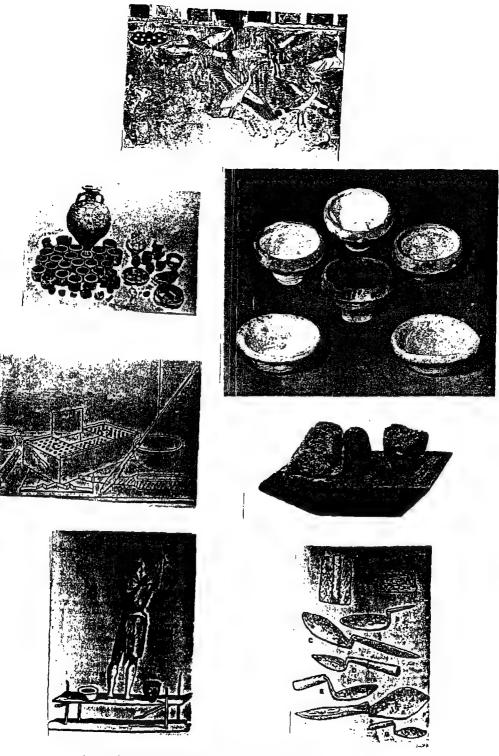
(شكل ٢٨) تعلقب الأبنية في عُلليا من القرن الرابع وحتى القرن السابع الميلادي •



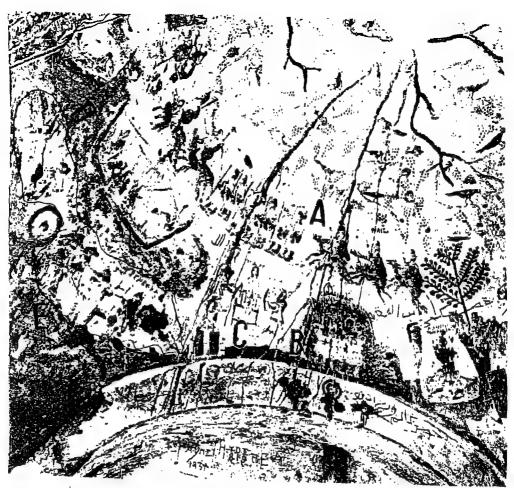
(شكل ٦٩) إحدى القلايات في كاليا ،



(شكل ٧٠) مدخل لإحدى القلايات في كاليا



(شكل ٧١) الفريسك المصرى القديم و مجموعة أدوات صناعة الفريسك في مصر .



(شكل ٧٢) تصوير جدارى (فريسك) مقبرة الشعروج بالبجوات ، القرنين الثالث والرابع الميلادي ،

مطاردة القرعون والجلود المصريين لقوم موسى

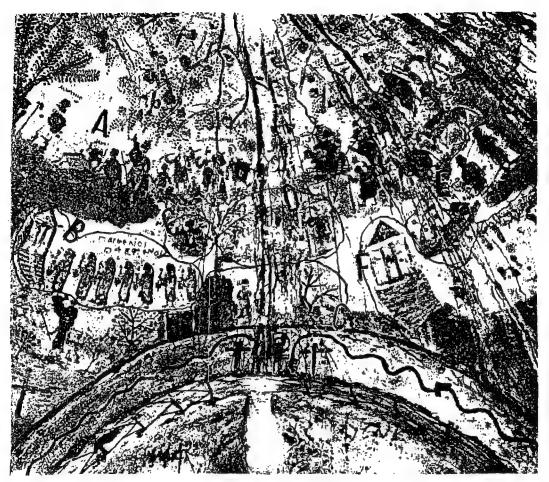
العبرانيون الثلاثة في النار

تعذيب النبى اشعيا

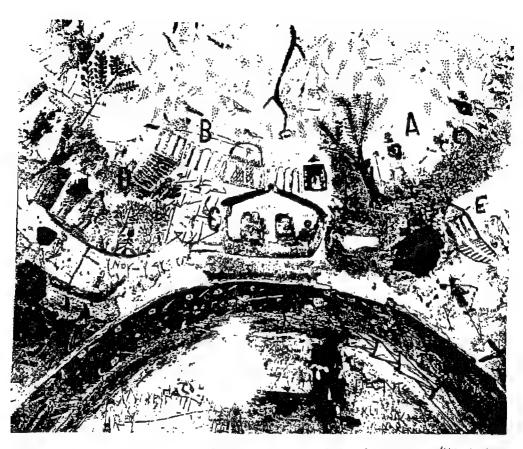
النبى يونان والحوت

روبيكا وعبد النبى إيراهيم

النبي دانيال في جب الأسود



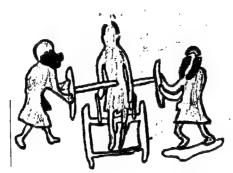
(شكل ٧٣) تصوير جدارى (فريسك) مقيرة الفروج بالبجوات ، القرنين الثالث والرابع الميلادي ، قوم موسى وعبورهم إلى سيناء العذارى المستاء العذارى السبع أمام مبنى اورشليم القنيسة تكلا الراعي المسالح الراعي المسالح عذاب النبي أبوب النبي أبوب النبي أبوب النبي ابرشايم



(شكل ؟ ۷) تصوير جدارى (فريسك) مقيرة الغروج بالبجوات • الظرنين المثالث والرابع الميالادي • وصول موسى إلى مبنى اورشليم مبنى اورشليم النبى نوح والفلك النبى نوح والفلك أدم وحواء والفروج من الجنة النبى ارميا وعمار بيت المقدس



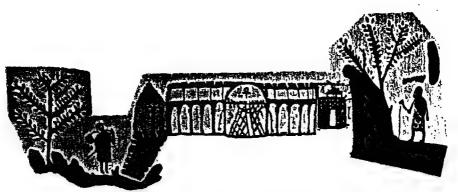
(شكل ٧٥) أضعية إيراهيم مقيرة الفروج بالبجوات ، القرنين الثالث والرابع الميلادي .



(شكل ٧٦) تعنيب النبي اشعيا بالمتشار .مقيرة الخروج بالبجوات ، القرنين الثالث والرابع الميلادي .



(شكل ٧٧) النبي دانيال في جب الأسود مقبرة الخروج بالبجوات • القرنين الثالث والرابع الميلادي •



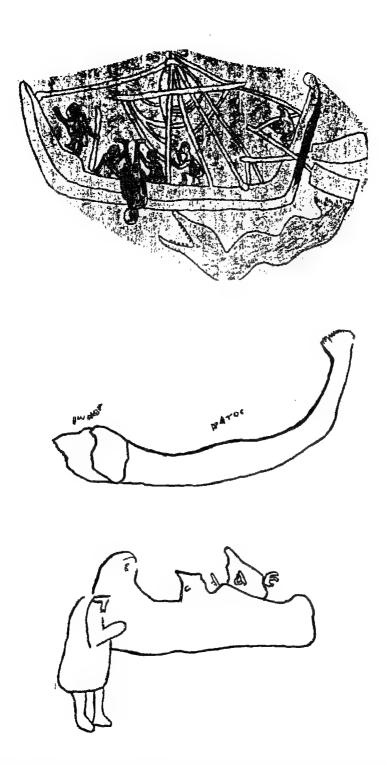
(شكل ٧٨) النبي موسى امام ميني اورشليم •مقبرة القروج باليجوات • القرنين الثالث والرابع الميلادي •



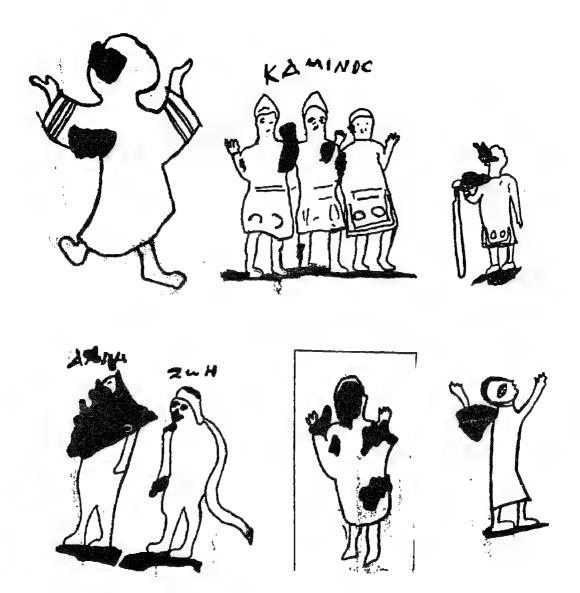


(شکل ۸۱)

تصوير جداري (قريمك) ليعض المنقن الرمزية ، البهوات ،



(شكل ٨٢) النبي يونان والحوت في ثلاثة مناظر . مقبرة الخروج بالبجوات . القرنين الثالث والرابع الميلادي .



(شكل ٨٣) تصوير جدارى (فريسك) مقيرة الخروج بالبجوات ، القرنين الثالث والرابع الميلادي ،

مناظر مختلفة لاشكال ادمية محددة وبصورة تجريدية لمجموعة من انبياء العهد القديم المعبرة عن الخلاص في اليهودية ، وطبقت في المسيحية المبكرة في مصر، المقبرة رقم (٣٠) البجوات القرن الثالث.

أ- الراعى الصالح ب- العبرانيون الثلاثة في النار ، ج- القديسة تكلا، د- سارة زوجة النبى ابراهيم تتضرع ، هـ- النبى دانيال يتضرع في جب الاسود ، و- ادم وحواء قبل الخروج من الجنة.



(شكل ٨٤) تصوير على المنقف (فريمك) ، مقبرة المعلام بالبجوات ، القرنين الرابع والخامس الميلادي ،



(شكل ٨٥) النبي نوح و الفلك مقبرة المعلام بالبجوات ، القرنين الرابع والخامس الميلادي .



(شكل ٨٦) أدم وحواء والحية . مقيرة السلام باليجوات ، القرنين الرابع والخاس الميلادي .



(شكل ٨٧) أضعية النبي إيراهيم . مقبرة السلام بالبجوات . القرنين الرابع والخامس العيلادي .



(شكل ٨٩) رمزية المعلام، مقبرة المعلام بالبجوات ، القرنين الرابع والخامس المولادي ،

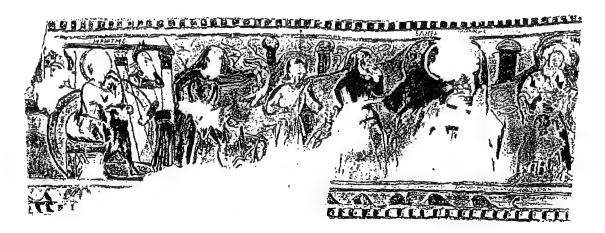




(شكل ٩٠)؛ رمزية يشارة العذراء ، مقبرة العملام بالبجوات ، فقرنين الرابع والخامس العيلادي .



(شكل ٩١)، الرسول بولس والقنيمة تكلا «مقيرة المعلام بالبجوات « القرنين الرابع والخامس الميلادي •



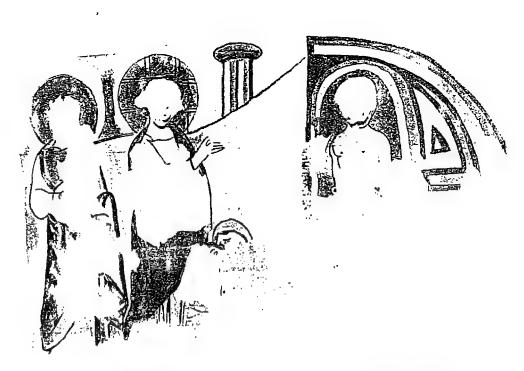
(شكل ٩٢) مذبحة الأطفال ، هيرودس يأمر يقتل الأطفال ، الجنود الرومان يقتلون الأطفال دون السنتين دير أبو حتس ، الفرن العمادس .



(شكل ٩٣) رحلة العائلة المقدسة آلي مصر وزكريا في الهيكل وحلم يوسف و يداية الرحلة و دير المادس والمادس والمادس



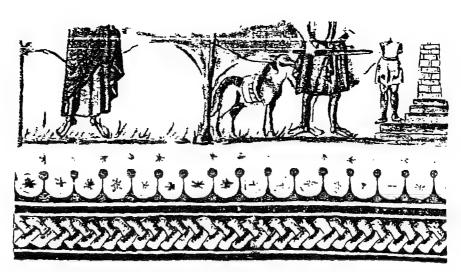
(شكل ٤٠) معجزة عرس قاتا الجليل وتحويل الماء إلى الخسر ، دير أبو حس ، القرن السادس ،



(شكل ٥٠) معجزة إقامة لغازر من الموت ، دير أبو حنس ، القرن المعادس،



(شكل ٩٦) القديس ارميا ، دير ارميا ، منقارة ، القرن المنادس ،



(شكل ٩٧) أضحية إبراهيم ، دير ارميا ، سقارة ، القرن السادس ،



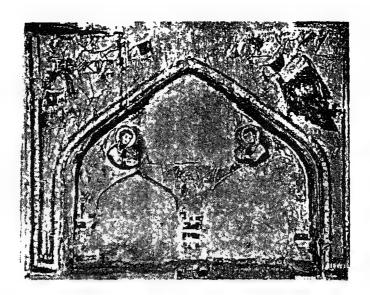
(شكل ٩٨) منظر التوية تحت أقدام القديميين الأواتل ، دير ارميا ، معارة ، القرن السلاس .



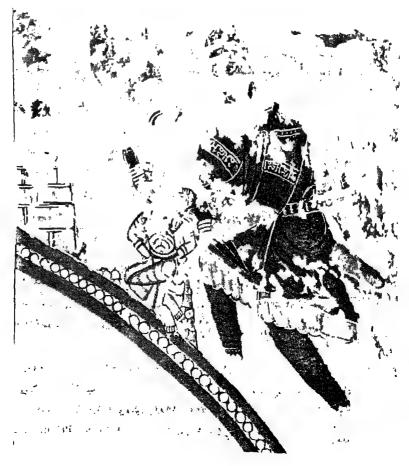
(شكل ٩٩) العيراتيون الثلاثة في النار والملاك الحامي لهم ، دير ارميا ، سقارة ، القرن السادس ،



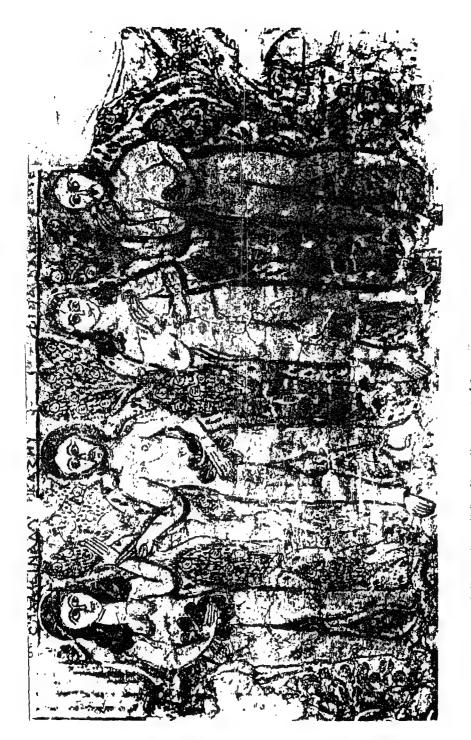
(شكل ١٠٠) العبراتيون في النار • دير القديس ابوللو •باويط • القرن الثامن •



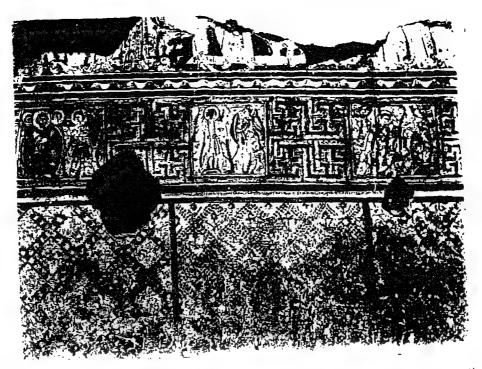
(شكل ١٠١) ذبيحة النبي إبراهيم • دير أبو مقار • وادى النطرون •



(شكل ١٠٢) يفتاح (اليهودي) يذبح ابنته ، دير الأتبا انطونيوس بالبحر الأحمر ، القرنيين المسابع االثامن .



(شكل ٢٠١) تصوير جدارى لقصة آدم وحواء ، كتيسة أم البريجات ، القيوم ، القرن العاشر ، المتحف القبطي ،



(شكل ٤ ، ١) تصوير جدارى في إحدى القلايات بدير القديس أبوللو ، باويط ، جانب من حياة الثبي داود ، القرنين المادس والسابع ،



(شكل ١٠٥) اننبي داود والمك شاؤل، تصوير جداري في إحدى القلايات بدير القديس ابوللو ، باويط



(شكل ١٠٦) النبي داود يواجه جوليت قائد الغلسطنيين، تصوير جدارى في إحدى القلايات بدير القديس ابوللو ، باوا



(شكل ١٠٧) داود يقضى على جوليت ، تصوير جدارى في إحدى القلايات بدير القديس ابوللو ، باويط ،



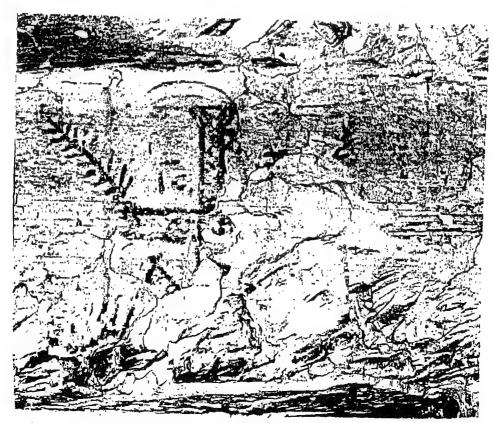
(شكل ١٠٨) الملك داود على العرش ، تصوير جداري القرن الثامن ، دير القديس ابوللو ، باويط ،



(شكل ١٠٩) تعذيب الأشرار في الجحيم -تصوير جداري في إحدى القلايات بدير القديس ابوللو • باويط ،



(شكل ١١٠) الجزء السقلي من تصوير جداري للقنيس أبو مينا . باويط . القرن الثامن



(شكل ۱۱۱) منظر جدارى لصليب مزين بغصن الزيتون ، عثر عليها مصورا في مقبرة الراقد (رقم ٥٣) طيبة ، وإدى الملكات







(شكل ١١٢) بعادج مصورة لهينات القليسين والرهبان في القربيين السادس وَحَتَى الثَّامن العيلادي. باويط.



(شكل ١١٣) منظر الملاك ميخانيل فبشارة العذراء ، كوم أبو جرجا ، القرن المعادس ،







(شكل ١١٤) القديم القارس قويها آمون ، تصوير جداري في إهدى القلايات بدير القديس ابوللو ، ياويط ،

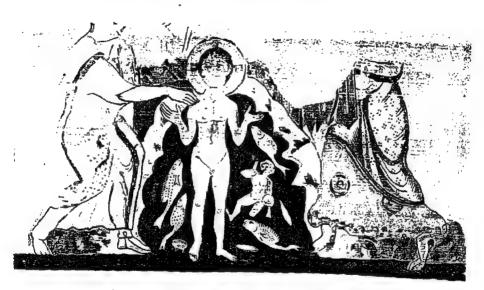




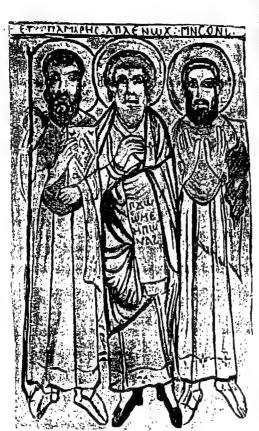
(شكل ١١٥) تصوير جدارى للقديس سونسووس ومقتل الباسيدريا في إحدى القلايات بدير القديس ابوللو ، باويط



(شكل ١١٦). منظر تصيد المصيح في نهر الأردن بدير القديس أبوالو ، ياويط ،



(شكل ١١٧) تعديد المسبيح في الحجرة رقم ٣٠ بدير القديس ابوللو • باويط •

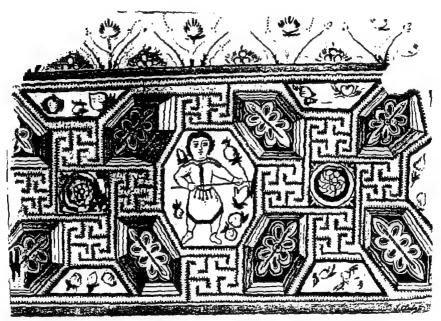




(شكل ١١٨) نماذج لصنور الملائكة والقديسين بدير القديس ابوللو ، باويط



(شكل ١١٩) نقوش رخيانية لإحدى السفن ومرّ القلاص في المقيرة رقم ٣٠ ياليجونت



(شكل ١٢٠) زخارف لداريه من دير القديس ايوللو ، باويط،





(شكل ١٢١) تصوير جدارى (بالأسلوب الشعبي) لبعض الرهيان بدير القديس ابوالو • باويط •



(شكل ١٢٢) تجسيد الفضائل بواسطة الملاكة تصوير جدارى في إحدى القلابات بدير القديس ابوللو ، باويط ،



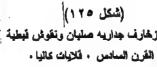
(شكل ١٢٣) تجسيد الفضائل في شكل ميدانيات حول الحنية تصوير جداري في إحدى القلايات بدير القديس ابوالو ، باويط ،



(شكل ١٢٤) تشغيص الكنيسة تصوير جدارى في إحدى القلايات بدير القديس ابوللو ، باويط ،

MITHN EP







(شکل ۱۳۷) صورة للسيد المسيح قاهر الشر في مقبرة كرموز ،

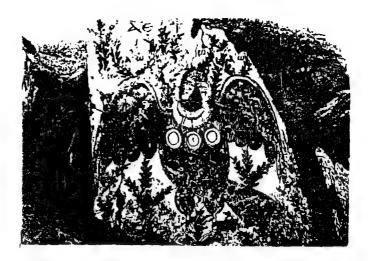
(شكل ١٢٦) تشخيص الصلاة في مقيرة المعلام في البجوات • القرنين الرابع والخامس •



(شكل ١٢٨) صورة النبي دانيال دير القايس فيطلو ، باويط ، الحجرة ١٢



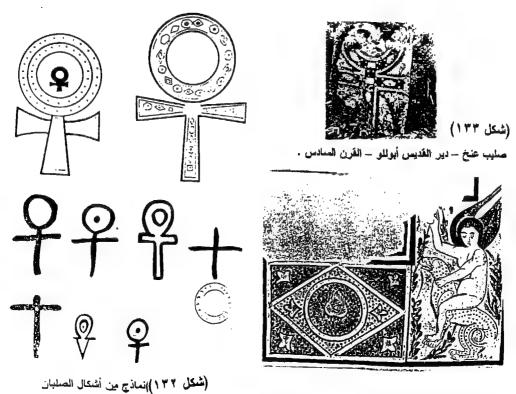
(شكل ١٢٩) منظر تلنسر المقدس (حورس - المسيح)احدى حجرات القديس أبوللو - باويط - القرن السادس .



(شكل ١٣٠) منظر النسر حورس المنقض أو القادم من السماء -أبوللو -ياويط -القرن السادس.



(شكل ١٣١) امنظر لصيد الأسود متصوير جداري حدير القديس أبوللو جاويط .



(شكل ١٣٤) منظر لايروس فوق حيوان خرافي برقبة فهد · في التجرة رقم ٣٠ بالبجوات

القرنين الثالث والرابع -





(شكل ١٣٥) تصوير جداري في مقيرة الورديان بالإسكندرية المنحف اليوناني الروماني بالإسكندرية . القرنين الثالث والرابع الميلاديين . (الراعي المسالح ، النبي يونان والعوت) منظر رعوي ريقي .



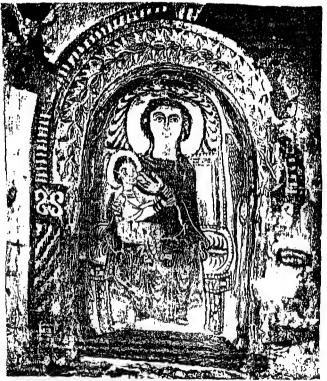




(شكل ١٣٧) منورة لإيزيس مرضعة هورس (مقهوم أم الإله) كراتيس . القرن الثالث الميلادي .

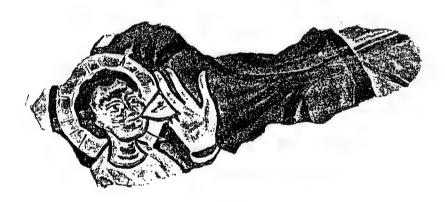


(شكل ١٣٨) حنية تصور السيدة العذراء والطفل المسيح في دير ارميا . سفارة . حجرة A القرنين الخامس والسادس الميلاديين.



(شكل ١٣٩) حنية تصور السيدة الطراء والطفل المسيح في دير ارميا ، سقارة ، حجرة ١٧٢٥ القرنين الخامس والسادس الميلاديين،





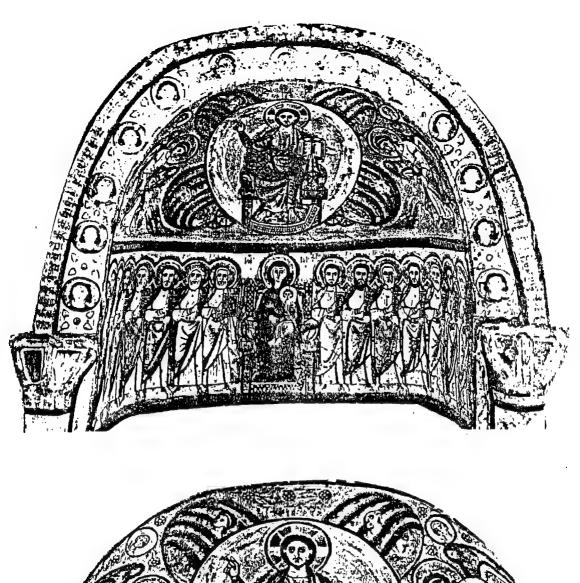
(شكل ١٤٠) حنية العبيدة العذراء أم الإله والمعبيح الطفل ، باويط عجرة ٣٠ . القرن الثامن ،



(شكل ١٤١) منظر السيدة العذراء بين ملكين واثنين من القديسين .حجرة ١٧١٩ - دير الأتيا ارميا سفارة - القرن السادس .



(شكل ۱۴۲) منظر السيدة العذراء بين اثنين من القديسين - حجرة ٣ دير القديس أبولملو . منتصف القرن السعادس الميلادي .





(شكل ١٤٣) حنايا حضن والدة الإله حجرة ٢٨ . باويط . نهاية القرن السابع الميلادي .



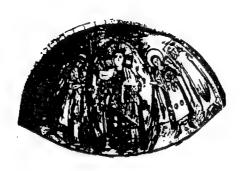
(شكل ١٤٤) حنية هضن الإله (الأب) هجرة ١٧ نير القنيس أبوالو ، باويط ، القرن السادس الميلادي .



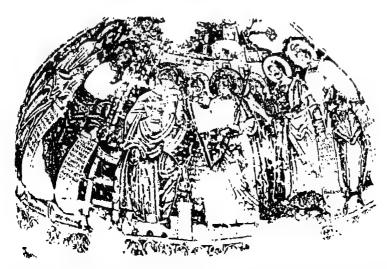
(شكل ١٤٥) صورة جداريه من كنيمية فرس بالنوية تمثل السيدة العذراء وأحد القديميين القرن الثامن.



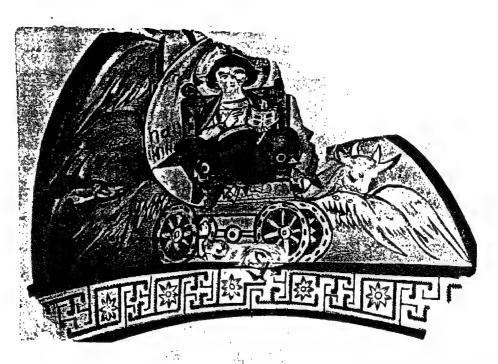
(شكل ١٤٦) صورة حشن الإله . دير القديس أنطونيوس .



(شكل ١٤٧) صورة حضن الإله ، الدير الأبيض ،



(شكل ١٤٨) صورة بشارة المديدة العذراء (الثيوتوكمس) .دير المعريان .القرنين الناسع والعاشر العيلاديين .



(شكل ٩ ٤ ١) السيد المسيح لحظة التجلي على العرش الإلهبي (طبقا لروية حزايال النبي)ويجواره الحيوانات المتجمدة. القرن الثامن ، باويط .





(شكل ٥٠٠) عنية السيد المسيح (الميارك)، حجرة ٧٠١ . ارميا . معقاره . القرن السادس الميلادي .



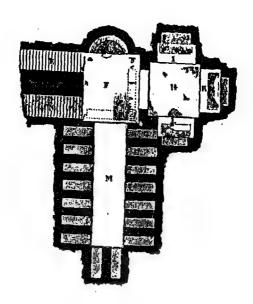
(شكل ١٥١) منورة السود المسيح في بعثية من قاليا . القرن السادس الميلادي .



(شكل ١٥٢) المديد المديح ورمزية العمل في ديو أبوللو في بلويط. القرن المديع والثامن الميلاديين .



(شكل ١٥٢) القديس زكريا في دير أبوللو في ياويط . القرن السابع والثامن الميلاليين .



(شكل ١٥٤) تخطيط لمقبرة كرموز بالإستندرية ، القرنين الثالث والرابع ،



(شكل ١٥٥) معجزات المديد المصيح الثلاثة في هنية المقيرة (معجزة عرس قانا الجليل ، معجزة الغذاء المديارك ، معجزة الظهور الإلهي) مقبرة كرموز بالإسكندرية ، القرنين الثالث والرابع ،



(شكل ١٥٦) وجه سيدة على قطعة نسيج من الكتان والصوف . القرن الثالث والرابع الميلانيين ستحف الفنون بمشيجان .



(سكل ١٥٧) وجه ميدة على قطعه بسيج من الصوف والكتان من القرن الرابع . متحف بيناكي بأثينا



(شكل ١٥٨) قطعة تمديج من أنتينوي داخل ميدالية في الوسط تمثل المددة المتوفاة ويحيط يها في الأركان الأربعة الحوريات فوق حيوانات خرافية من القرن المعادس .



(شكل ٥٩١) قطعة نميج من أخميم تصور جزءا نصفيا لرجل حول رأسه هالة (قديس) من القرن الرابع والخامس الميلاديين .



(شكل ١٦٠) قطعة تسبيح من أخميم تمثل الإله ديونيسيوس في يورتريه مربع وحول رأسه هالة وتحيط به مجموعة من الزخارف النباتية والحيوالية .القرن الرابع العيلادي -



(شكل ١٦٢) وجه سيدة في وضع راقص من القرن السادس والسابع الميلاديين .



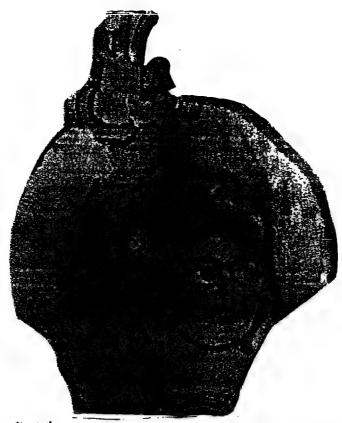
(شكل ١٦١) بورتزيه لسيدة من ملوي . القرن السلاس والسابع الميلايين .



(شكل ١٦٢) بورتزيه لرجل يحتمل أن يكون فديمنا حول رأسه هالة . القرن الرابع والشامس الميلانيين .



(شكل ١٦٤) صورة نصفية لرجل يحتمل أن يكون واقفا داخل هيكل. القرن الرابع الميلادي.



(شكل ١٦٥). منظر لراقصة على قطعة نسيج جزء من كفن . متحف بيناكي بأثيتا . القرن الرابع .



(شكل ١٦٦) وجه للإله ديونيسيوس بالنسيج الذهبي على أرضية بنية اللون يوضح التضاد اللوني في فن الزخارف النسيجية .القرنين الثالث والرابع الميلاديين .



(شكل ١٦٧) قطعة نسيج تصور الإله يان والإله ياخوس اله الخمر القرنين الثالث والرابع الميلاديين .



(شكل ١٦٨) قطعة نميج من كفن ريما تمثل الراعي اورفيوس العازف وأمامه الرعية . أواخر القرن الثالث والرابع الميلاديين .



(شكلُ ١٦٩) قطعة تسبيح توضح التضاد اللوني بين الفائح والداكن تمثل ايروس وسط خللة .للقرن الرابع .متحف موسكو .



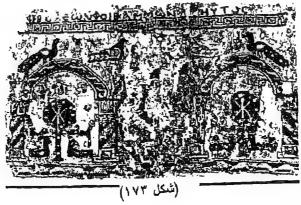
(شكل ١٧٠) قطعة تسبيح توضح إحدى العوريات باللون الفاتح داخل أرضية من اللون الكحلي الداكن تعملك بيدها كلما من النبيذ . القرن الثالث والرابع العيلاميين .



(شكل ١٧١) قطعة نسيج تمثل أدونيس في زي صياد والإلهة فينوس. القرن الثانث والرابع الميلاديين .



(شكل ١٧٢) قطعة نسيج من كوم الشيخ عبادة (أنتينوي) تمثل فينوس واقفة في الوسط ممثلة فصل الربيع وحولها ثلاثة تمثلن بافي الفصول القرن الثالث والرابع الميلاديين .



قطعة نسيح من اكفان مترفى مسيحى (مصدرها غير معلوم) ، تمثل مجموعة من الرموز الغنوسية مثل علامة عنخ والحصامتين والطاووس داخل هوكل اورشليم المكون من عمودين بينهمها عقد مزركش بشرانط ملفوفه (مجدوله) باللوفين الازرق والمبرتقالي ، اعلى القطعة بها شريط شيوق مزخرف بعلامة المهاندرا اليونانية ، واعالاه كتاب باللغة اليونانية ، ونلاحظ توسط علامة عنج باللون الإحمر وسط الهيكل ، وفي العروة نجد عائمة الصليب المكون من حرفين ، P,X ، بما يؤكد أن الصغة الروحية لا تزال مستخدمة كوظيفة مختلفة العلامتين .



(شكل ١٧٤) قطعة تمنيج من أخميم تصور البطل هيراكليس يصارع أمد نيميا ومنط زخارف ديونيسية . القرن الثالث والرابع الميلاديين .



قطعة مستنيرة من النسيج القبطى عليها زخارف تمثل موضوع ميثولوجى يونانى وظف لخدمة العقيدة الجديدة ، يمثل الآله هرقل وهو يصارع اسد نيميا ، والقطعة تمتاز بعملية التضاد اللونى بين الابيض والبنى والاحمر لابراز الموضوع ، كما أن الفنان استخدم الخيوط البيضاء لتوضيح ملامح جسم هرقل والاسد، ويمكن مقارنتها باسلوب نحت اهناسيا المرحلة الثالثة. المتحف القبطى.





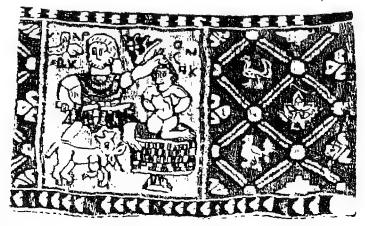
(شكل ١٧٩) قطعة تسبح تصور الاستندر الأعبر في صورتين متضانتين على هيئة فارس يكال بأعانيل النصر من اثنين من الملاكة .القرن الخامس والسادس الميلاديين .



(شكل ١٨٠) قطعة تمديج من أخميم توضح شكل فارس يمتطي حيواتا خرافيا للتعبير عن شخصية القديس الفارس القرن المادس والمابع الميلاديين .



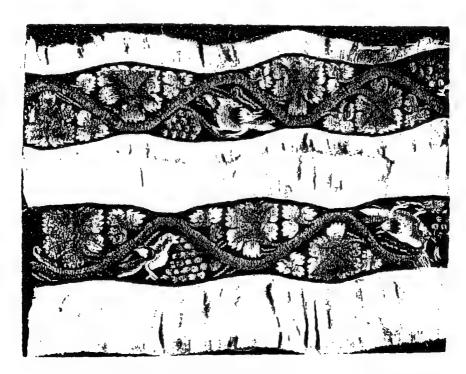
(شكل ١٨١) قطعة نسيج تمثل الراعي الصالح من القرنين الرابع والخامس الميلاديين .



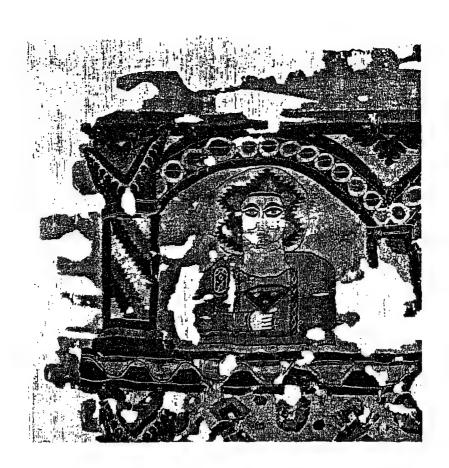
(شكل ١٨٢) قطعة نسيج تمثل أضحية إيراهيم بابنه إسحاق . من القرن السادس والسابع الميلاديين .



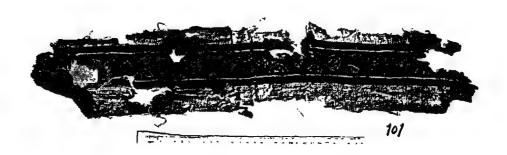
(شكل ١٨٣) قطعة تمديج من القيوم تمثل أرثبا في الوسط وحوله رُخارف تباتية .القرن السادس والسليع .



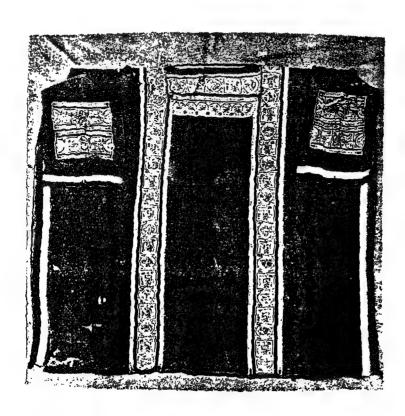
(شكل ١٨٤) قطعة نسيج عليها زخارف نباتية . القرن الثالث والرابع الميلانيين -



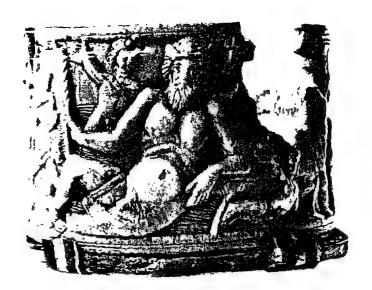
(شكل ١٨٥) قطعة تسبيج من أتنينوي لمتوفاة تمسك يكأس الخمر المقدس وتقف داخل هيكل جنائزي . منتصف الغرن الخامس.



(شكل ١٨٦) قطعة نسيج تمثل جزءا من كلافي (شريط زخرفي) على قميص تونيكا . من مقتنيات جمعية الآثار بالإسكندرية . القرنين السابع والثامن الميلايين .



(شكل ١٨٧) قطعة نسيج من قميص تونيكا لطفل من القرن السلاس الي القرن الثامن الميلاديين .



(شكل ١٨٨) مستوى من العاج يحمل منظرا لاله النيل تولوس ، فقرن الخامس ،



(شكل ١٨٩) صندوق من العاج يمثل اله النيل على أحد وجهيه والوجه الآخر معجزة العسيح "واهب الحياة " في إقامة لعازر من العوث ،الذرن الخامس العيادي .





(شكل ١٩٠) واجهة صندوق من العاج عليه جانب من الاحتفالات الديونيسية من القرن الخامس .





(شكل ١٩١) واجهة صندوق من العاح مصور عليه مجلس الألهة لمحاكمة باريس من القرن الخامس.



(شكل ١٩٢) وقطعة من العاج لصندوق على وجهين للإلهين سيلين وهيلوس من القرن الغامس الميلادي .



(شكل ١٩٣) قطعة من العاج تمثل ممسرها مع الأقلعة القرن الخامس والمعادس الميلاديين .



(شكل ١٩٤) منحوت من العاج تذكاري لأوروبا على الثور زيوس رب الأرباب . متحف بالتموري . القرنين الثالث والرابع الميلاديين .



(شكل ١٩٥) واجهة صندوق من العاج مصور عليه القديس ابو مينا ، منظر الاستشهاد ، ومنظر النقديس •





(شكل ١٩٦) قطعة نحتية من العاج للراعى الصالح متحف ليفر بول القرن الرابع •

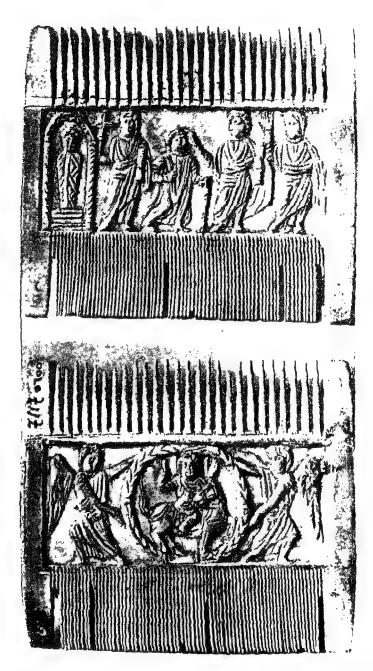


(شکل ۱۹۷)

لوحة تذكارية من العاج تمثل اختطاف جاتيميدس بواسطة النسر (زيوس) نلاحظ ان منهوم تصوير زيوس هنا متأثر بمنظر نسر حورس المنقض من اعلى فارد جاحيه ، كما نجد واقفة جاتيميدس على ركبته تؤكد عملية خضوعه نقوة الألمه ، جاتيميدس يرتدى القبصة الوطنية لسكان اسبيا الصغرى، وهي القبعة التي نجدها ثميز مجموعة من الانبياء البهود التماء عملية خلاصهم ، فهى صغة مسيحية مبكرة المؤمنين ، جاتيميديس هنا يرتدى ايضا رداء وعباءة ويمسك في يده العصا المقدسة وخلفه درع ، ارخت القطعة بالفترة ما بين القرنين الشالث و الرابع محفوظة في متحف بالتمورى . تنتمى لمدرسة الاسكندرية الفنية ، راجع Weitzmann. op-cit. (1977). no.148



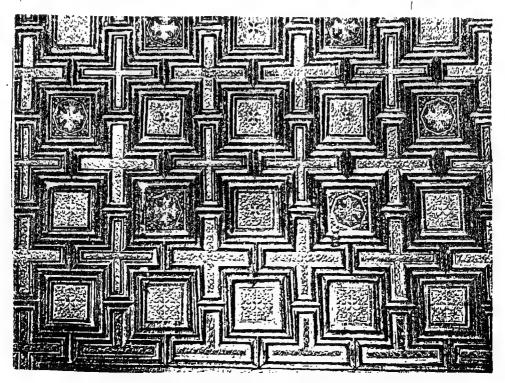
لوحة منحوته تذكارية ، تصور احدى الموضوعات الاسطورية الهلنيستيه ، لأوربا على الثور الذى يرمز لللله زيوس ، وتبدو اوروبا جالسة باستمتاع وهدوء نفسى فوق زيوس الراقد ايضا فى هدوء، مما يحقق لنا مفهوم القيادة من جانبا اوربا وخضوعها التام لزيوس ، كذلك ثلاحظ نظرة الهوى فى ملامح وجه اوربا مع الوشاح المتطاير وابر از ثنايا الرداء السفلى وقسمات الصدر والبطن لاوربا يوضح ان هناك وحدة فنية متماسكة من العناصر اليونانية ولكنها منفذه باسلوب من القرنين الثالث والرابع م. القطعة من العاج مقاس٥٩٩٥ سم . محفوظة فى متحف بالتمورى ، نشرها.



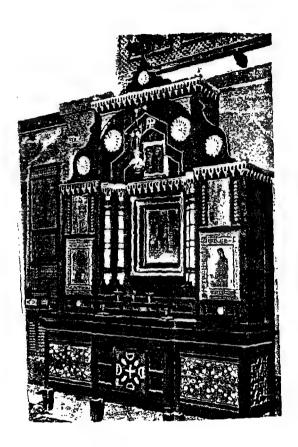
(شكل ١٩٩) مشط من العاج يصور إقلمة لعازر من العوت ، على انظهر المسيح بين ملكين . من القرن الخامس .



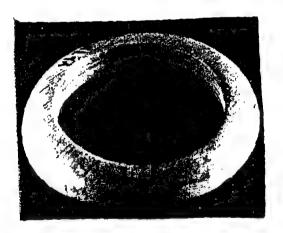
(شكل ٢٠٠) صندوق لحفظ أدوات الزينة من الغشب المطعم بالعاج ٠ من القرن المعادس والعمايع ٠



(شكل ٢٠١)، منظر لحشوات عاجية من القرن السابع



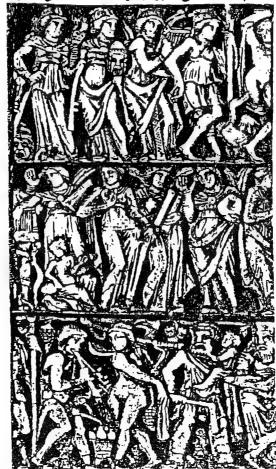
(شكل ٢٠٣) خزانة خشيية مطعة يالعاج في الكنيمية المعلقة ، القرن العاشر ،



(شكل ٢٠٣) ضورة من العاج ، المنتخب الخيطي • الحرن الرابع •



(شكل ٢٠٤) الناء من العاج يصور البشارة ، المتحف القبطي ، القرن العاشر ،



(شكل ٢٠٥) ثلاثة قطع من العاج لمجموعة من ريات الفنون والإلهبين ابوللو وارتيميس ، القرن الخامس ،





أسكل ٢٠٦) قطع من العاج تصور مجموعة من الحوريات الهائمات أو الراقصات ذات الطابع الجنائزى المتحف القبطى • المؤزين المثالث والرابع •





(شکل ۲۰۷)

قطع من العاج تصور مجموعة من العوريات الهائمات أو الراقصات ذات الطابع الجنائزى المتحف القبطى ، القرنين الثالث والرابع،







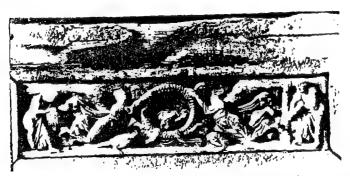
(شكل ۲۰۸) قطع من العاج تصور المرسومة لطيور وزخارف نباتية وايروس المنحف القبطى ، القرنين الرابعالخامص ،



(شكل ٢٠٩) منظر منحوث على الخشب للاحتفالات النيلية القرن الرابع.



(شكل ١١٠) منظر منحوث على الخشب للاحتقالات النيلية القرن الرابع ٠



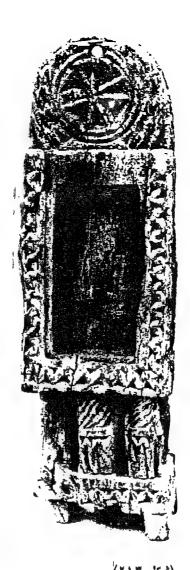
(شكل ٢١١) حشوات منحوته على الغشب من كنيسة الست بريارا ، القرن السابع .



(شكل ٢١٢) منظر منحوت على الخشب لدخول المصيح اورشليم ، القرن الخامس



(شكل ٢١٤) منظر منحوت على الخشب لهيكل جنائزى بداخله القديس شنوده يحمل الكتاب المقدس ، القرن السانس ،



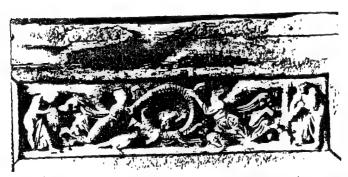
(شكل ٢١٣) منظر منحوت على الخشب لهيكل جنائزى يداخله فديس من ياويط. القرن السلاس.



(شكل ٢٠٩) منظر منحوت على الخشب للاحتفالات النيلية القرن الرابع.



(شكل ٢١٠) منظر منحوت على الخشب للاحتفالات النيلية القرن الرابع،



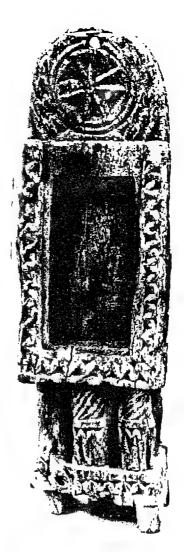
(شكل ٢١١) حضوات منحوته على الخشب من كنيسة المنك بريارا • القرن المابع •



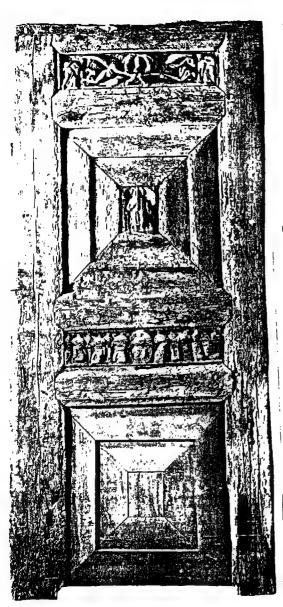
(شكل ٢١٢) منظر منحوت على الخشب الدخول المسيح اورشليم • القرن الخامس

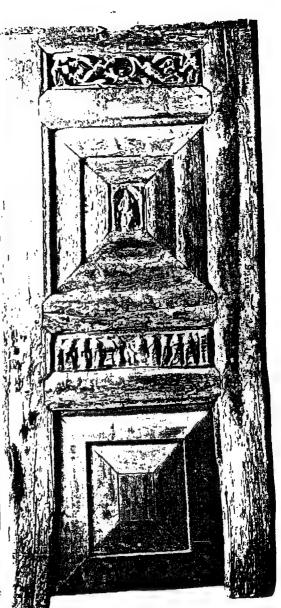


(شكل ٢١٤) منظر منحوث على الخشب تهيكل جنائزى بداخله القديس شنوده يحمل الكتاب المقدس، القرن السادس،

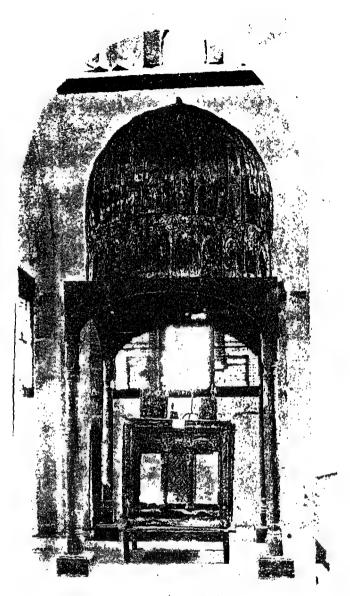


(شكل ٢١٣) منظر منحوت على الخشب لهيكل جنائزى بداخله فديس من باويط. القرن السلاس،





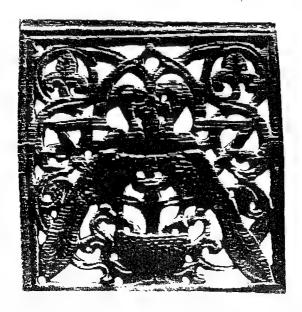
(شكل ٢١٥) باب من الغشب ، كتيسة الست بريارا ، القرن العاشر ،



(شكل ٢١٦) قية منحوتة من الخشب قوق المذبح كنيمة أبي سرجة ، القرن السلام



(شكل ۲۱۷) ياب من الخشب • كتيسة المنت يريارا • القرن العاشر



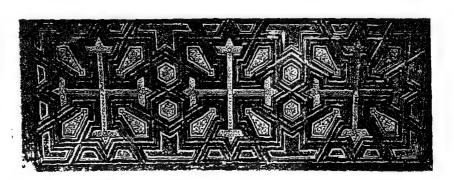
(شكل ٢١٨) تقريعات خشبيرة لبعض الزخارف النبائية من القرن العاشر ٠



(شکل ۲۲۰) جزء من حجاب کتیمهٔ اپی المبیلین ، القرن الثانی عضر



(شخل ۱۱۰) لوحة من الخشب من كنيسة ابى سرجة تمثل القديس جورج الغارس القرن العاشر ،



(شكل ٢٢١) حشوة باب من الخشب ، القرن الثاني عشر



(شكل ٢٢٢) بورترية من الخشب ، جنائزى الطابع ، المتحف الفيطي ، لسيده متوفية منقدُ بطريقة التمبرا ، القرنين الثالث والرابع ،



(شكل ٢٢٣) بورترية من الخنب ، جنائزي الطابع ، المتحف القبطى ، الملك مجنح يمثل حالة الانتصار ، منظ بطريقة التعبرا ، القرنين الثالث والرابع ،



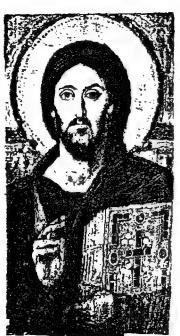
(شكل ٢٧٤) بورترية تفتاه ، جنائزي الطابع ، من هوراه ، القبوم ، القرن الرابيع







(شكل ٢٢٥) نملذج من يورتريهات الفيوم القرتين الثالث والرابع •



ي (شكل ٢٢٧) أيقونة المعنوح الميارك يعمل الكتاب المقدس • دير سائت عادون • القرن السادس •



(شكل ٢٢٦) أيقونة العيدة العراء جالمية فوق العرش، دير ساتت كاترين، منتصف القرن السالس،



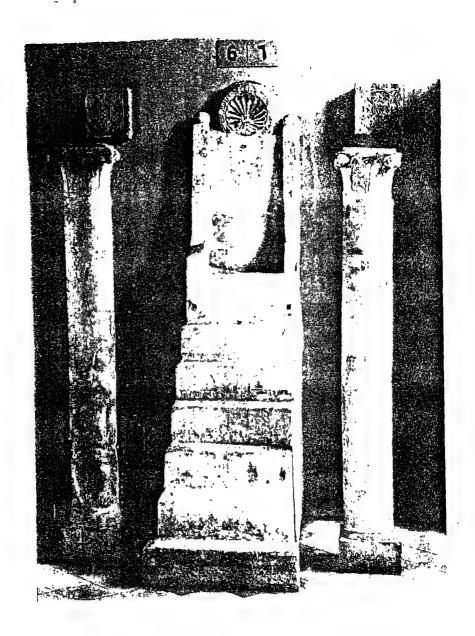
(شكل ۲۲۸) أيقونة القديس بطرس دير سانت كاترين ، القرن المعامس،



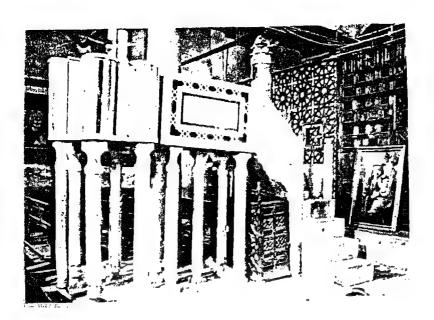
(شكل ٢٢٩) أيقونة الفارميين جورج وثيودوروس · دير سانت كاترين ، القرن السادس ،



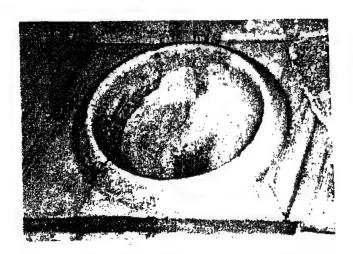
(شكل ٢٣٠) أيقونة المسيح الميارك والقديس مينا ٠ القرن السلاس والسابع ٠



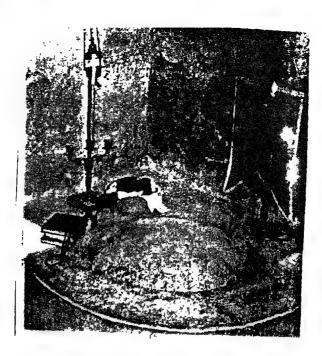
(شكل ٢٣١) اقدم منير من الحجر الجيرى من دير الاتبا ارميا ، سقارة القرن السلاس ، المتحف القيطى



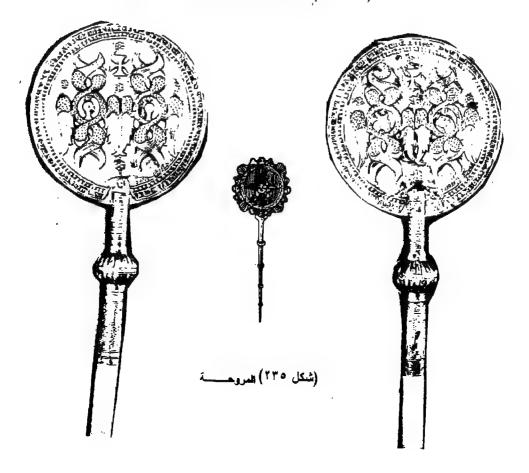
(شكل ٢٣٢) الأميل في كنيمية المعلقة ، عصر متأخر ،

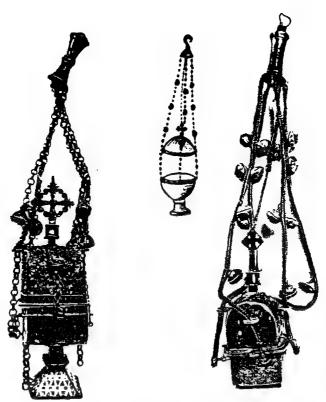


(شكل ٢٣٣) اللقان في دير الاتبا اليرمواس في وادي النطرون • عصر متأخر



(شكل ٢٣٤) حوم المعمودية من دير البرمواس .

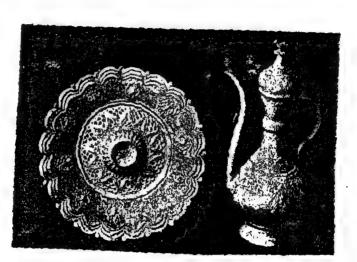




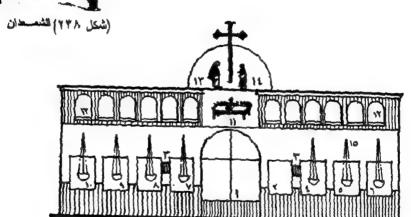
(شکل ۲۳۱) الشـــورية







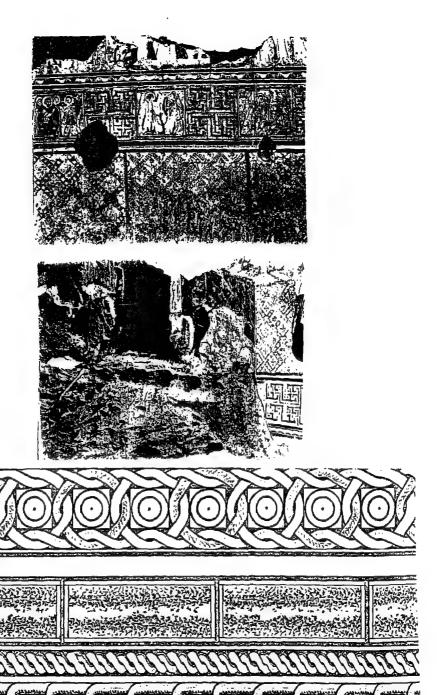
(شكل ٢٣٩) الكأس والطشت



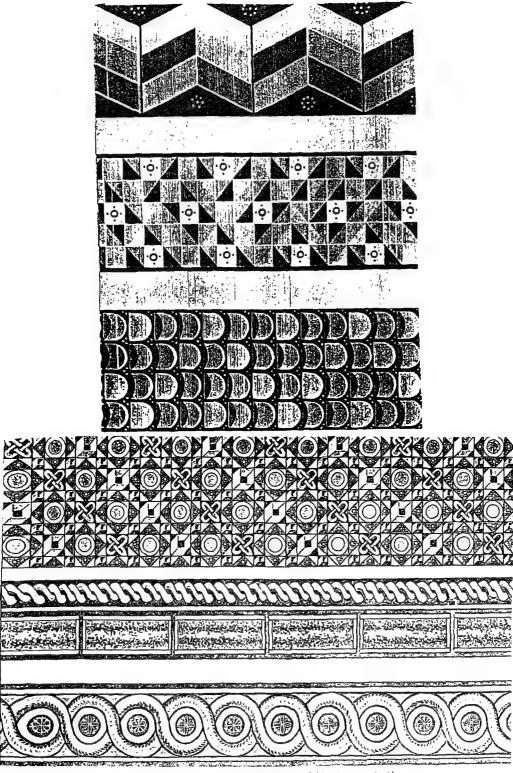
(شكل ١٤٠) حامل الأيقونات



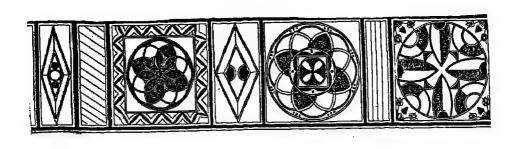
(شكل ٢٤١) نماذج لزخارف تيجان الأعمدة من دير ارميا بمنقارة • القرن المعلمي •

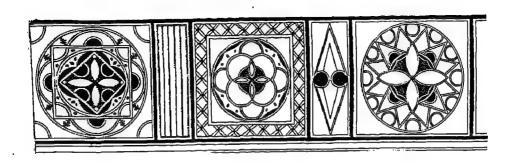


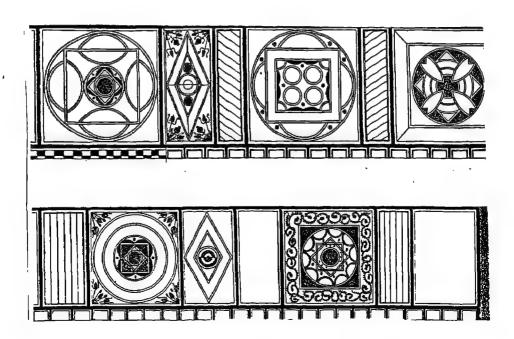
(شكل ٢٤٢) زخارف جداريه ، ياويط ، القرن السادس والثامن .



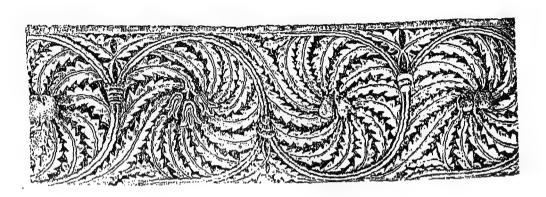
(شكل ٣٤٣) زخارف جداريه ، باويط ، القرن السادس والثامن ،

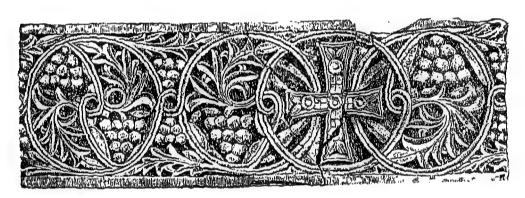






(شكل ٢٤٤) زخارف جدارية ، باويط ، القرن الثامن ،







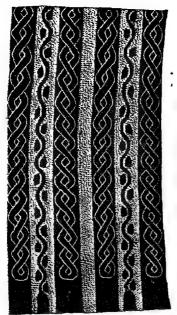
(شكل ٢٤٥) زخارف نحتية . باويط ، القرن السابع والثامن .

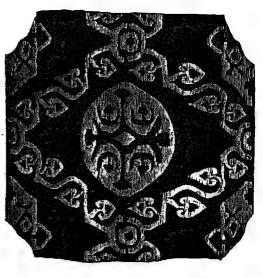


(شكل ٢٤٦) زخارف جدارية عكايا ، القرن الساس ،

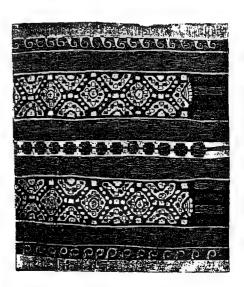


(شكل ٢٤٧) زغارف نسوجية - القرنين الغاسل السلاس •

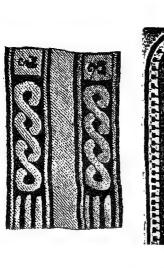








(شكل ٢٤٨) زخارف نسوجية ، القرنين الخامس السادس ٠









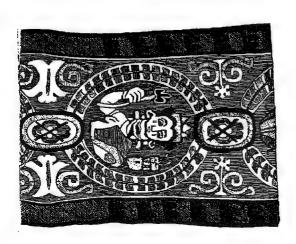






(شكل ٢٤٩) زخارف نسيجية ، القرنين الخامس السادس ،







(شكل ٢٥٠) زخارف نسيجية ، القرنين الخامس السادس ،









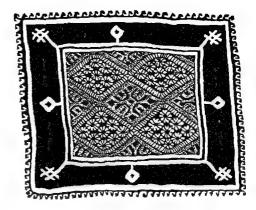






(شكل ٢٥١) زخارف نسيجية ، القرنين الخامس السادس ،







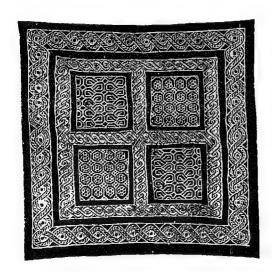


(شكل ٢٥٢) زخارف تسوجية ، القرنين الخامس السادس ،











(شكل ٢٥٣)، رَخارف نسيجية ، القرنين الخامس السادس ،

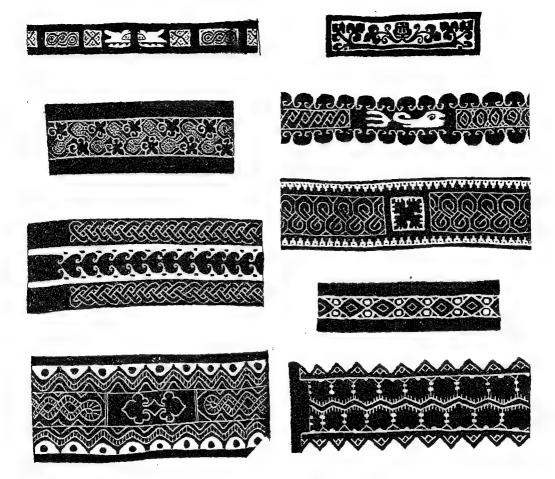








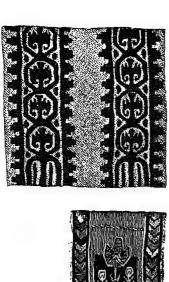
(شكل ٢٥٤) زخارف نميجية ، القرنين الخامس المالس

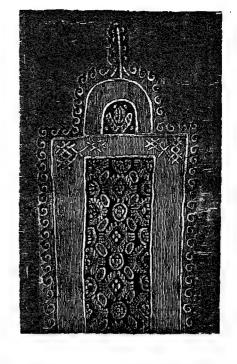


(شكل ٢٥٥) زخارف نميجية ، القرنين الخامس المدادس .



(شكل ٢٥٦) زخارف نموجية ، القرنين القامس السائس ،















(شكل ٧٥٧) زخارف نسيجية • القرنين الخامس السادس • إ

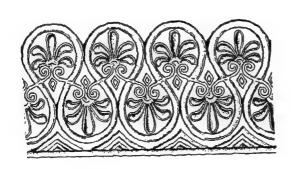


(شكل ٢٥٨) زخارف نسوجية ، القرنين الخامس السادس ،





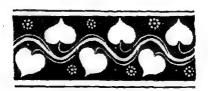






(شكل ٢٥٩) زخارت معمارية القرنين الرابع والخامس٠



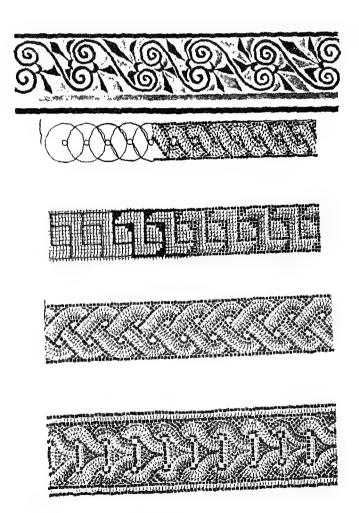


(شكل ٢٦٠) زغارف نسيبية ، القرنين الخاس السلاس .

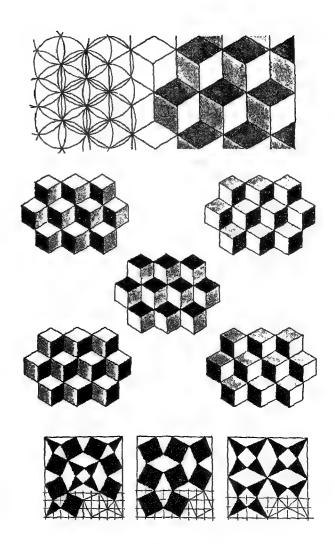


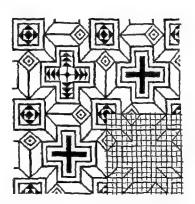






(شكل ٢٦١) زخارف معمارية القرنين الرابع والخامس.

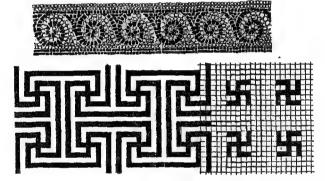




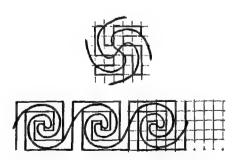
(شكل ٢٦٢) زخارف جدارية - مصارية القرنين الرابع والخامس،

RoRo

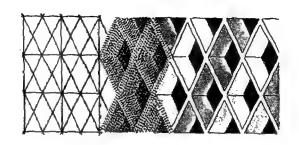
RRRE

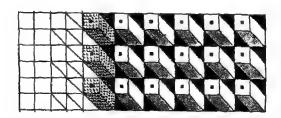


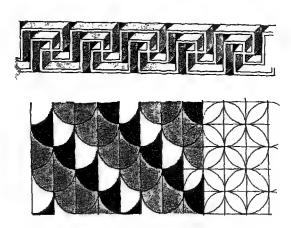


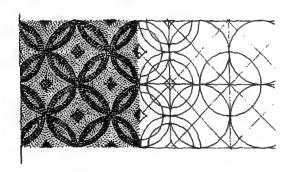


(شكل ٢٦٣) زخارف جدارية _ مصارية القرنين الرابع والخامس.

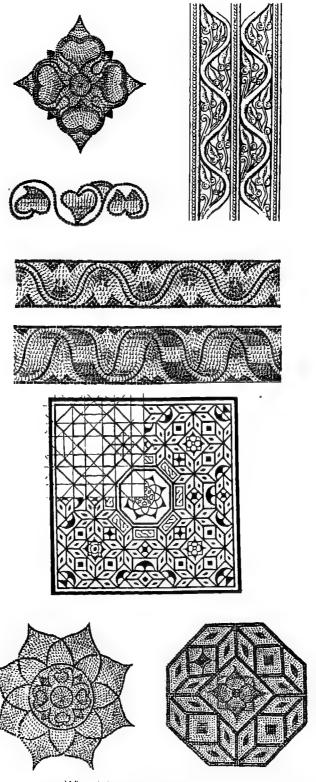






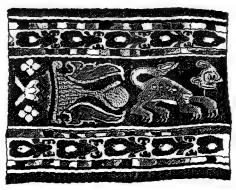


(شكل ٢٦٤) زخارف جدارية _ مسارية القرنين الرابع والخامس،



(شكل ٢٦٥) زخارف جدارية - معمارية القرنين الرابع والخامس.





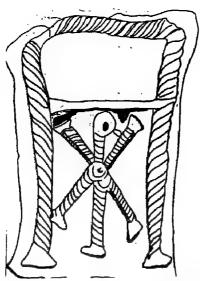




(شكل ٢٦٦) زخارف نميجية ، القرنين الخامس السادس



(شكل ٢٦٧) انوبيس رمز العالم الآخر



(شكل ٢٦٨) زخارف، لشاهد قبر عليه رمز الصليب القرنين الرابع و الخانس



(شکل ۲۲۹)

شاهد قبر من ارمنت او انتينوى (؟) ، محفوظ فى المتحف النبطى تحت وقسم 8668، مقاس ٢٧×٣٥، والشاهد من العجر الجبرى يعقل مدخل جمالونى الشكل ذر سرو دائرية مغرضة ومزودة بغروع نبائية ، والافريز المريض اسئل المثلث الجمالونى به نقش باللغة اليونانية المجمولة عنف، معا يؤكد ان لكل منهما وظيفة طقسية جنائزية.

القرنين الثالث ~ الرابع .م.

المتحف القبطى .



(شکل ۲۷۰)

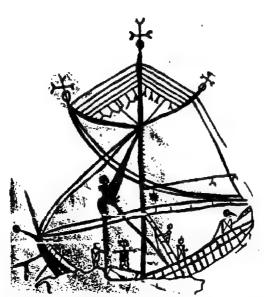
بورترية لمتوفى بين صور للإله سرابيس والإله إيزيس ، بالتمبرا ، نموذج للتراكيب المختلطة في المعتبدة المصرية في العصر الروماتي المتأخر ، يحتمل ان يكون الرجل غنوسي العقيدة وذلك لما يحمله من رموز مثل النبات السري الخاص بالطابع الجنائزي في العقيدة الفنوسية المبكرة . متحف POUL GETTY متحف



(شكل ۲۷۱) بورترية لمبيدة متوفية تمسك بصليب عنخ تلحية صدرها • اكتشفها جايت في مدينة انتينوي متحف اللوفر منتصف القرن الثالث •نهاية الرابع



(شكل ٢٧٧) زغارف جارية لرمزية سفينة الغلاس • البجوات • القرن القابس •

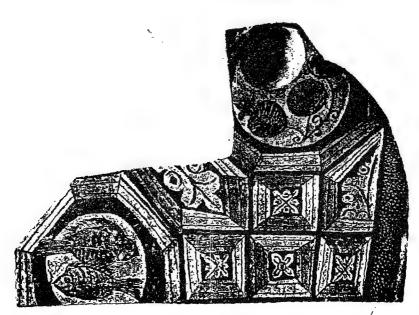


(شكل ٢٧٣) زخارف جدارية لرمزية سلينة الخلاص - باويط، القرن الغامس والسادس،



(شکل ۲۷۴)

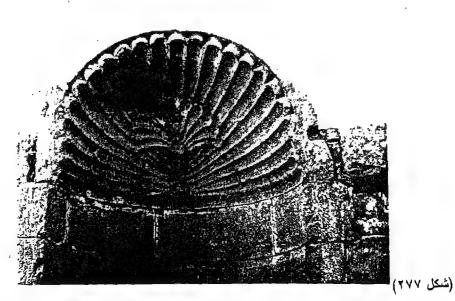
حنية مسيحية مــــن مجموعــة مريــت بطـرس غــالى بــالمتحف القبطــى ، تمثــل مجموعــة مــن الرمــوز الغنوسية تحيط بعملية انبثاق السيد المسيح ويرمز الـى لاهوتــه وناسـوته . النصــف الاول مـن القـرر الـرابـع .م|



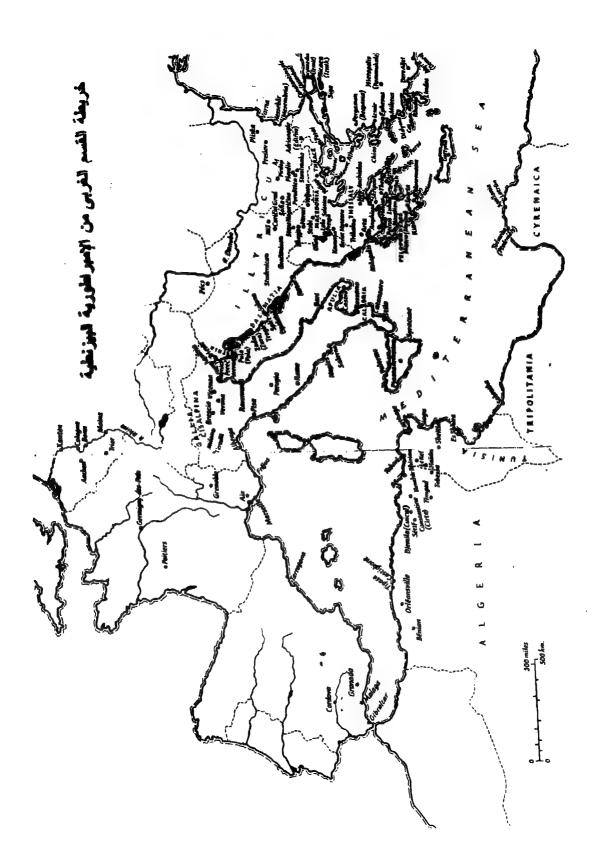
(شكل ٥٧٥) زخارف جدارية لرمزية الفواكة والاسماك ، كوم ابو جرجا ، القرن السادس

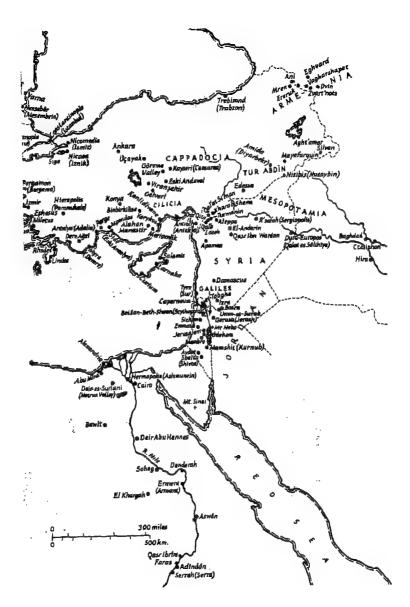


(شكل ٢٧٦) قطعة نحتية من المتحف القبطى تمثل جزء من ديكور كنيسة من اهناسيا وزخرفة بزخارف الصدفة الرومانية والبيضة والسهم وهي من المؤثرات النحتية الهاينستية . المتحفي القبطى ، اهناسيا. القرن الرابع .م.

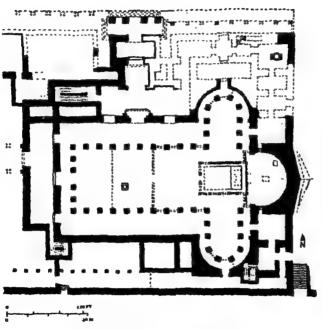


حنية مسيحية على شكل صدفة رومانية كبيرة بداخلها صدفة على شكل زهرة تعبر عن حالة الإنبثاق. (معبد دندره)

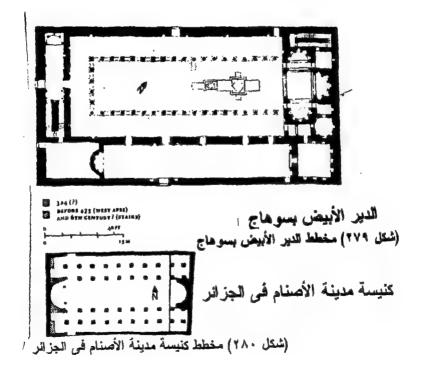


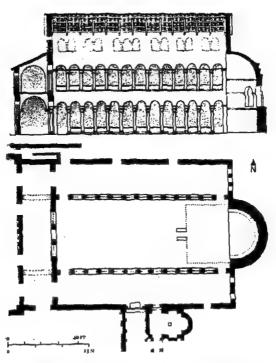


خريطة القسم الشرقى من الإمبراطورية البيزنطية



(شكل ۲۷۸) مخطط دير الأشمونين

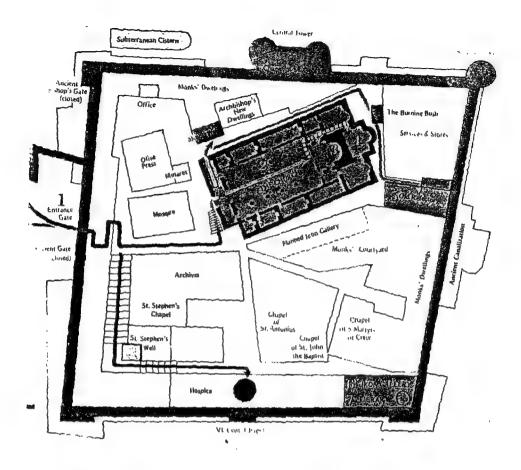




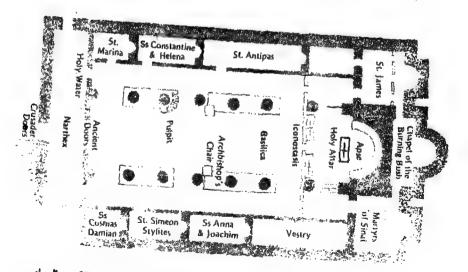
(شكل ۲۸۱) مخطط بازيليكا مدينة سالونيك



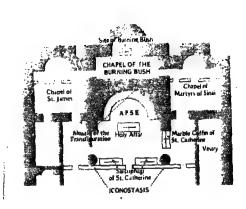
(شكل ٢٨٢) بازيليكا مدينة سالونيك من الداخل



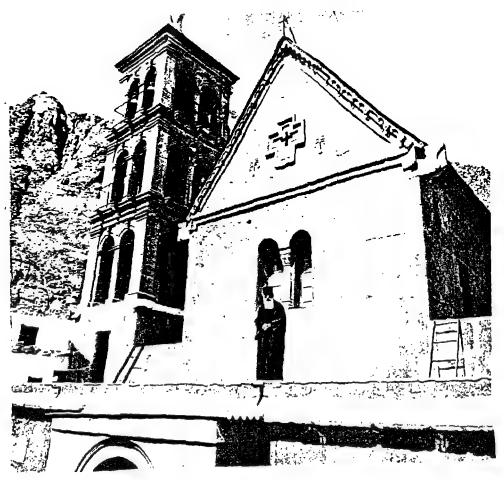
(شكل ٧٨٣) تفطيط عام للمنطقة الأثرية في دير سانت كاترين بسيناء



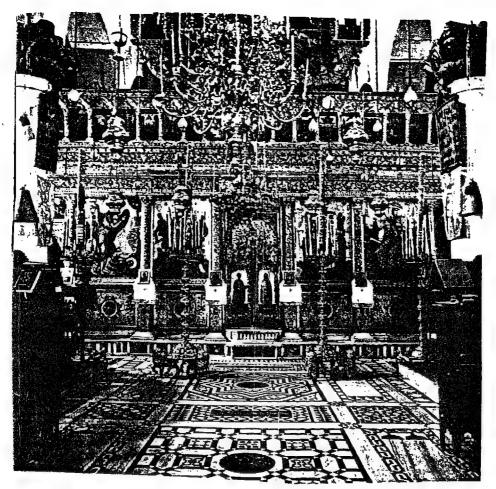
(شكل ٢٨٤) تخطيط للبازيليكا الأثرية في دير ساتت كاترين بسيناء - القرن السادس



(شكل ٢٨٠) تخطيط عام ثلهيكل في دير ساتت كاترين بسيناء



(شكل ٢٨٦) منظر عام من الخارج لدير سانت كاترين بسيناء

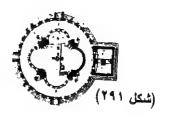


(شكل ٢٨٧) الأيقونوستاس الأثرية في دير سانت كاترين بسيناء

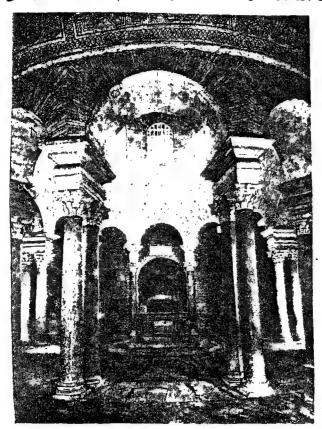


(شكل ٢٨٨) منظر تجلى المسيح على فسيقساء دير سالت كاترين يسيناء - القرن السادس

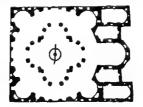




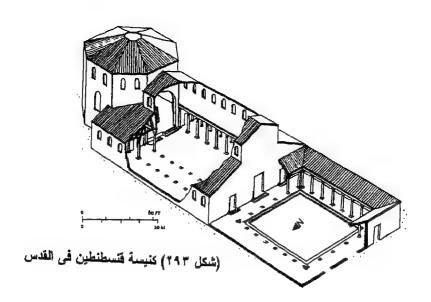
مخطط كنيسة سان جريجورى في أرمينيا (شكل ٢٨٩) كنيسة قنسطنطين في بعلبك

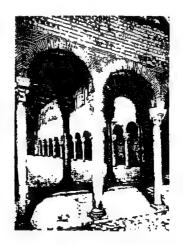


، (شکل ۲۹۰) کنیسهٔ سان کونستانزا فی روما

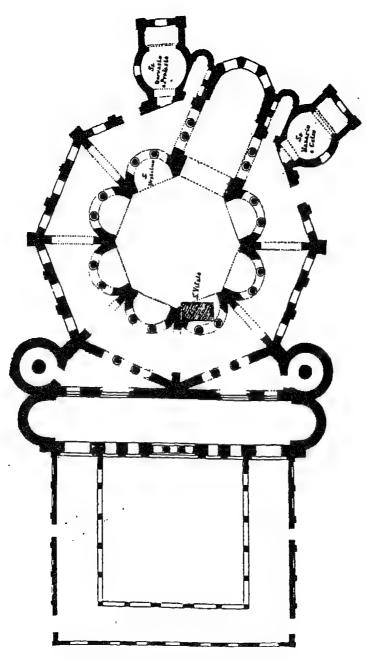


(شکل ۲۹۲) کنیسهٔ بصری فی سوریا

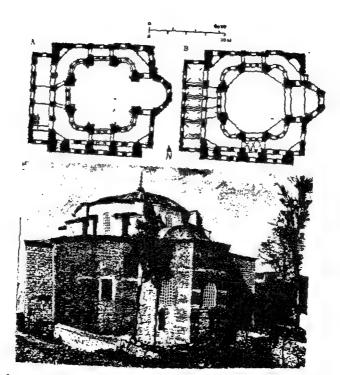




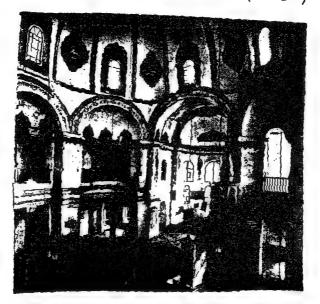
(شکل ۲۹۶) کنیسة سان فیتال فی روما

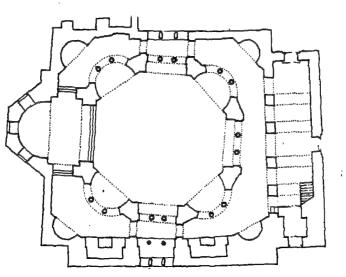


(شكل ٢٩٥) مخطط كنيسة سان فيتال في روما

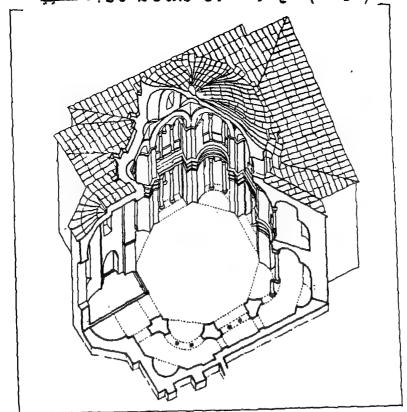


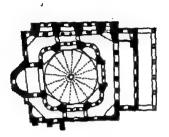
(شكل ٢٩٦) كنيسة القديس سرجيوس وياخوس في القسطنطينية



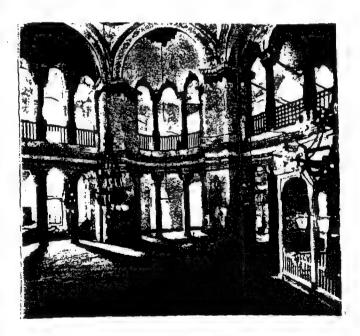


(شكل ۲۹۷) مختلط لكنيسة القديس سرجيوس وباخوس بالقسطنطينية (شكل ۲۹۸) مقطع لكنيسة القديس سرجيوس وباخوس بالقسطنطينية

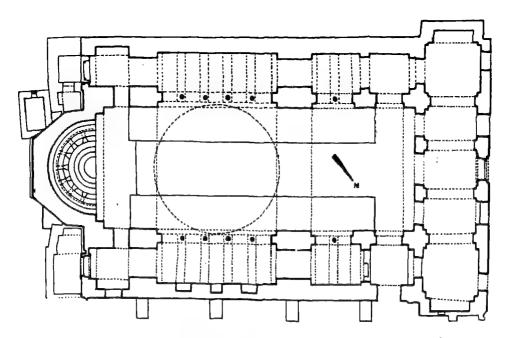




(شكل ٢٩٩) مخطط كنيسة القديس سرجيوس وبلخوس في القسطنطينية

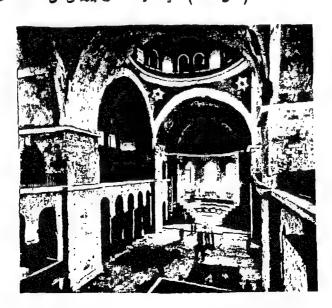


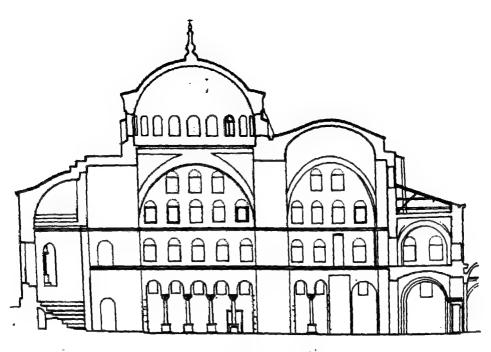
(شكل ٣٠٠) كنيسة القديس سرجيوس وباخوس في القسطنطينية من الداخل



(شكل ٣٠١) مخطط كنيسة سان إيرينى فى القسطنطينية (شكل ٣٠٢) حنية كنيسة سان إيرينى فى القسطنطينية

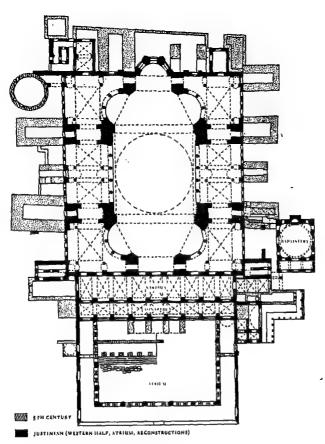




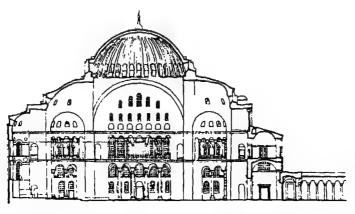




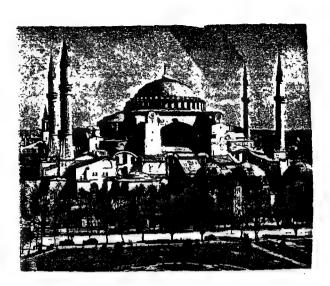
(شكل ٣٠٤) كنيسة سان إيريني في القسطنطينية من الخارج



(شكل ٣٠٥) مخطط كنيسة آياصوفيا في القسطنطينية



(شكل ٣٠٦) مقطع لكنيسة آياصوفيا في القسطنطينية

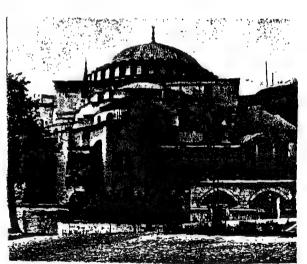


(شكل ٣٠٧) منظر عام لكنيسة آياصوفيا في القسطنطينية



(شکل ۳۰۹)

مقطع لكنيسة آياصوفيا في القسطنطينية

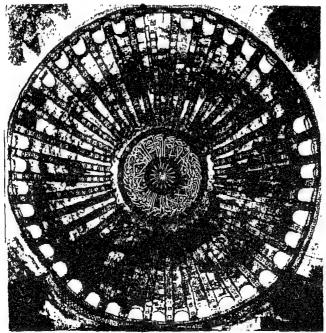


(شکل ۲۰۸)

كنيسة آياصوفيا في القسطنطينية من الخارج



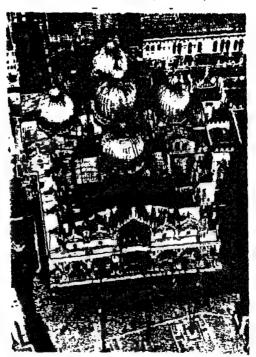
(شكل ١٠ ٣) كنيسة آياصوفيا في القسطنطينية من الداخل



(شكل ٣١١) قبة كنيسة آيا صوفيا



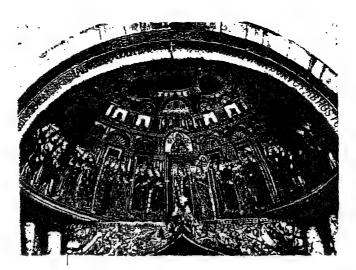
(شكل ٢١٢) كنيسة الرسل في القسطنطينية



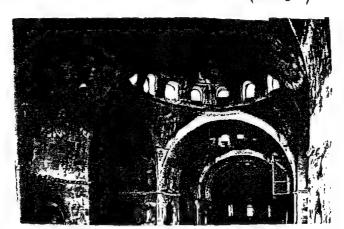
(شکل ۲۱۳) کنوسة سان مارك في فينوسيا



(شكل ٢١٤) كنيسة سان مارك في فينيسيا من الداخل



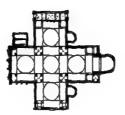
(شكل ١٥) حنية كنيسة كنيسة سان مارك في فينيسيا

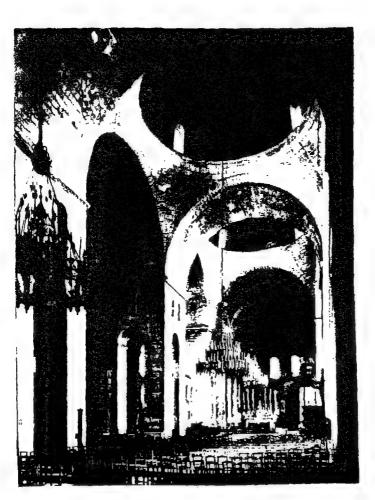


(شكل ٣١٦) كنيسة سان مارك في فينيسيا

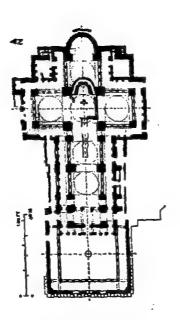


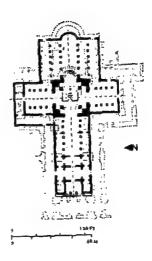
(شكل ٣١٧) زخارف من كنيسة سان مارك في فينيسيا





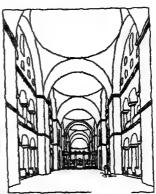
(شكل ٣١٨) كنيسة سان فرونت في فرنسا



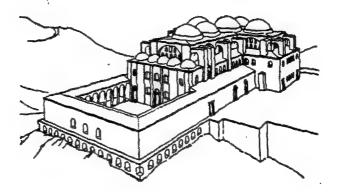


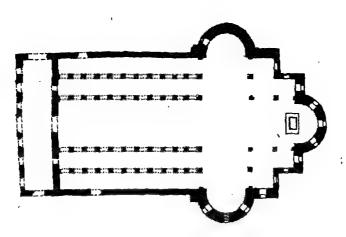
لنيسة سان جون في إضوس



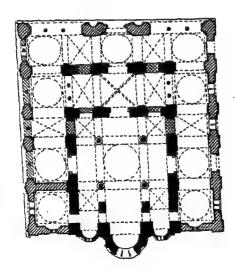


(شكل ٢١٩) مخطط كنيسة سان جون في إفسوس





(شكل ۲۲۰) مخطط كنيسة بيت لحم



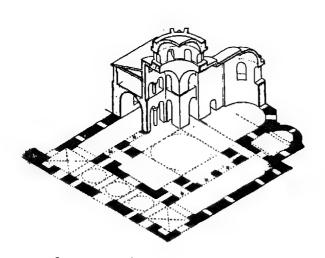


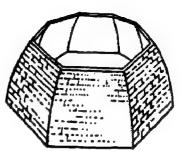
(شكل ٣٢١) مخطط كنيسة الرسل في سالونيك

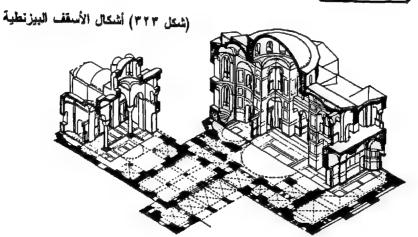


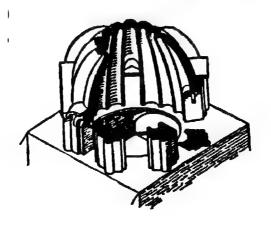
(شكل ٣٢٢) منظر عام لكنيسة الرسل في سالونيك

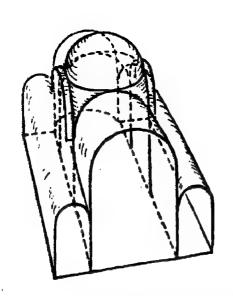


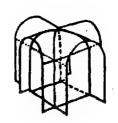






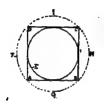








(شكل ٣٢٤) مقاطع لأشكال الأسقف البيزنطية

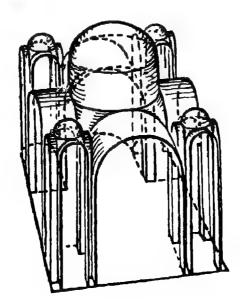


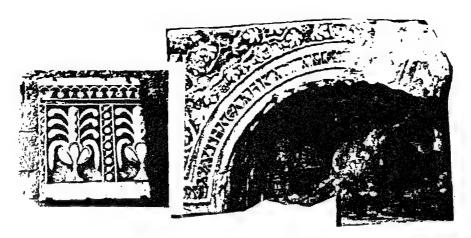




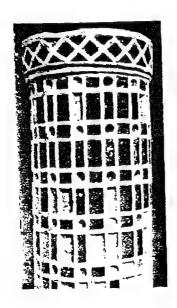


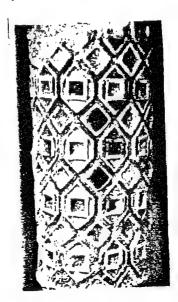


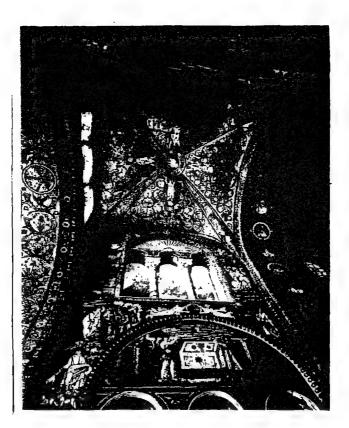




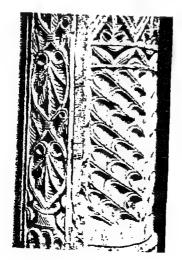
(شكل ٣٢٥) الزخارف المعمارية البيزنطية



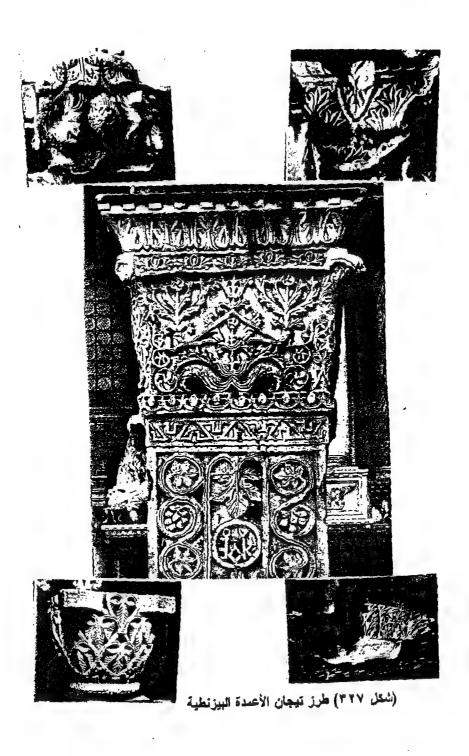




(شکل ۳۲۱) زخارف معماریة بیزنطیة





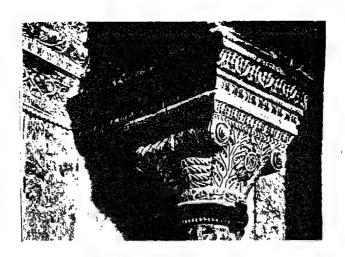




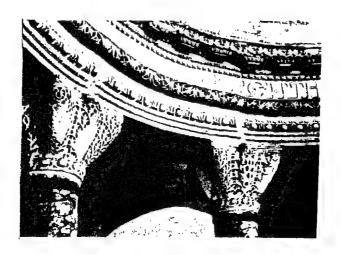
(شكل ٣٢٨) طرز تيجان الأعدة البيزنطية

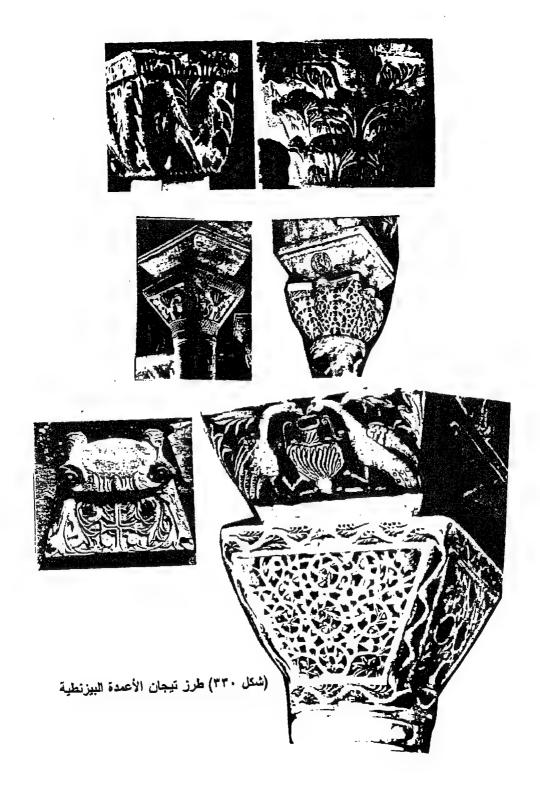






(شكل ٣٢٩) طرز تيجان الأعمدة البيزنطية

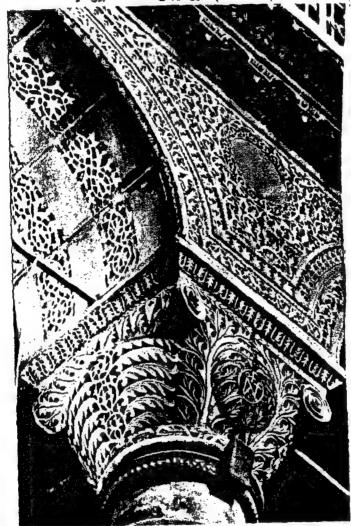








(شكل ٣٣١) طرز تيجان الأعمدة البير نطبة





(شكل ٣٣٢) رسم جداري من الكناكومب الروملتي السيدة العذراء - القرن الرابع



(شكل ٣٣٣) تصوير جدارى سان كليمتت - السيدة العذراء عام ٨٦٩



(شكل ٣٣٤) تصوير جدارى سان إرميت - السيدة العذراء- القرن الثامن



(شکل ۳۳۰)

القرن السابع والثامن

تصوير جدارى - القديس أندراوس في سانتا ماريا بروما



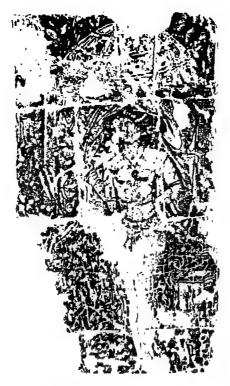
(شکل ۳۳۲)

تصوير جدارى لموضوعات دينية من المعبد اليهودي في دورا أوروبوس

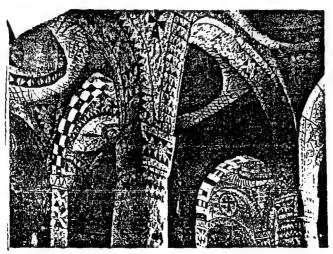


(شکل ۲۳۷)

تصوير جدارى لعوضوعات دينية من العجد اليهودي في دورا أوروبوس



(شکل ۲۳۸) تصویر جداری من قصیر عمرة سوریا ۲۲۱- ۷۲۴م



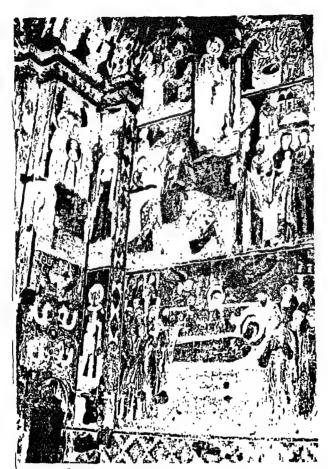
(شکل ۳۳۹) تصویر جداری من جرومی بکبلاوکیا



(شکل ۲۴۰) تصویر جداری من کیادوکیا - القرن الحادی عشر



(شكل ٣٤١) تصوير جدارى من جرومى - الملاك ميخاتيل - القرن الثاتي عشر



(شکل ۳۴۲) تصویر جداری من کنیسهٔ سان جریجوری بترکیا - ۱۲۱۰م



(شکل ۳٤٣) تصوير جدارى من كنيسة بمقدونيا



(شكل ۴ ؛ ۳) تصوير جدارى من كنيسة بمقدونيا ولادة المسيح



(شکل ۲۴۵)

تصوير جدارى من كنيسة بمقدونيا ولادة المسيح- جانب من حياة السيدة العذراء

أحد تلاميذ السيد المسيح



صور لتلاميذ السيد المسيح

(شکل ۲ ۲۳)



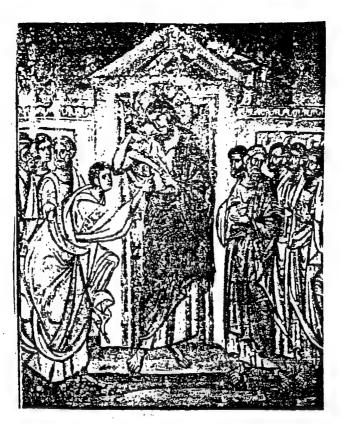
(شکل ۴٤٧)



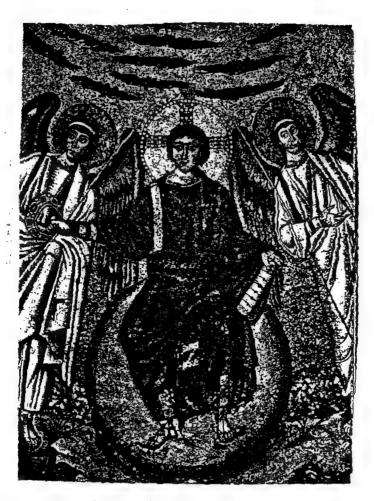
(شكل ٣٤٨) تصوير جداري للسيدة العذراء من كنيسة ديمتريوس بروسيا



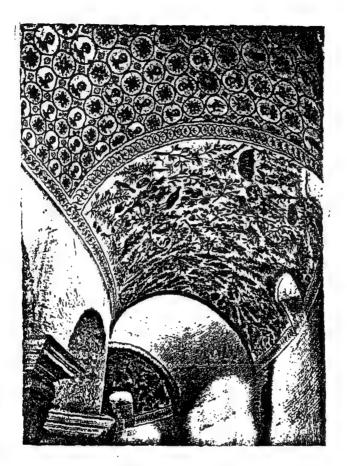
(شكل ٣١٩) تصوير جدارى من الكنيسة الديرية - الصرب



(شكل ٣٥٠) تصوير جداري من الكنيسة الديرية – الصرب



(شكل ٢٠١) المديد المسيح المؤله - سان فيتالى - رافنا - القرن العدادس



(شكل ٣٥٢) الفسيفساء في كنيسة قنستانزا - روما



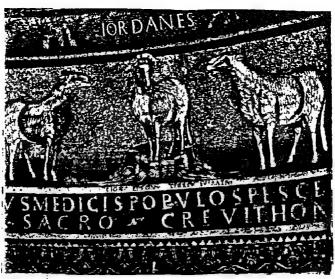


(شکل ۳۰۳) فسیفساء من روما (شکل ۳۰۴) فسیفساء من روما





(شكل ه ۳۵) قسيقساء كتيسة سان ماريا - ماجورى



(شكل ٣٥٧) فسيفساء من كنيسة قزمان ودوميان



(شكل ٣٥٨) فسيفساء من كنيسة قزمان ودوميان



(شكل ۲۵۹) موزايك من كنيسة قزمان ودوميان – روما



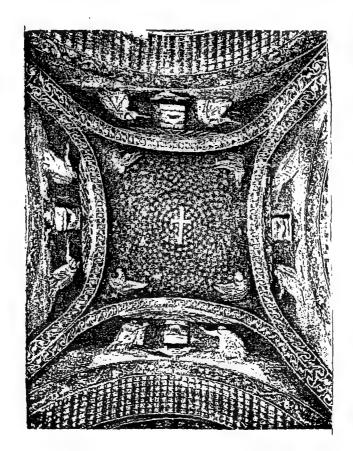
(شکل ۳۲۰) موزایك کنیسة سان لورانس – روما



(شكل ٢٦١) موزايك كنيسة سان أجنس -- روما



(شكل ٢٦٢) ضريح جالا بالمسيديا - راقنا



(شكل ٣٦٣) موزايك من ضريح جالا بلاسيديا – رافنا



زخارف الموزايك من ضريح جالا بلاسيديا - رافنا







(شکل ۳۲۲)

موزايك من المعمودية الأورثوذكسية - القنا





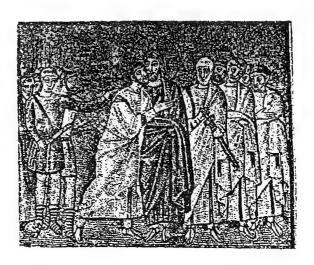
` (شكل ٣٦٨) زخارف القبة بالمعمودية الأرثوذكسية - تعميد السيد المسيح



(شكل ٣٦٩) موزايك سان ماريا - رافتا - تعميد المسيح



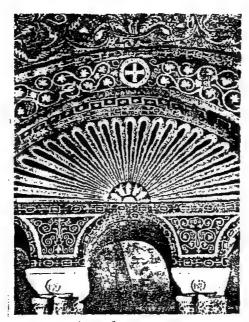
(شكل ۳۷۰) رُخارف موزايك من كنيسة سان ساتت أبوللينار و (شكل ۳۷۱)





(شکل ۳۷۳) زخارف موزایك من كنیسة سان سانت أبوللیناری (شکل ۳۷۳)

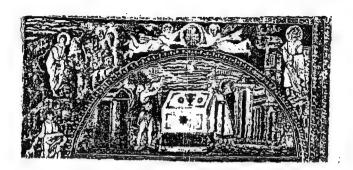




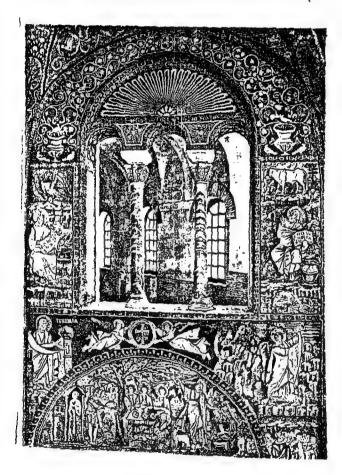
(شکل ۲۷۴)

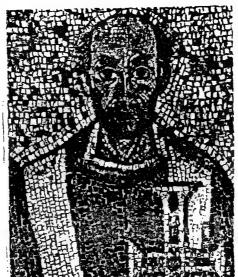
(شكل ٢٧٥) ولخارف الموزايك في كنيسة سان فيتالى





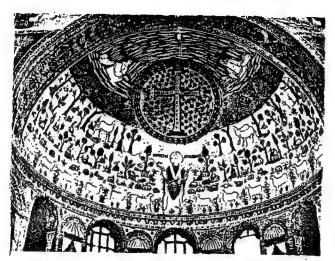
(شكل ٣٧٦) زخارف الموزايك في كنيسة سان فيتالي . (شكل ٣٧٧)





ر (شكل ٣٧٨) موزايك مكسيميان - القرن السادس - سان فيتالى - رافنا ر (شكل ٣٧٩) موزايك الإمبراطور جستنيان - سان فيتالى - رافنا





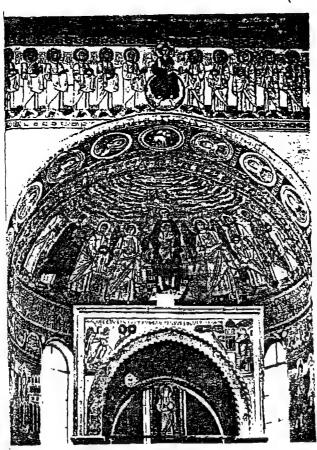
(شكل ٣٨١) موزايك سانت أبوللينارى – رافنا

(شكل ٣٨٠) موزايك من سان فيتالى - رافنا





(شکل ۳۸۲) موزایك من بازیلیكا ایوفارسیاتا بفلسطین (شکل ۳۸۳)

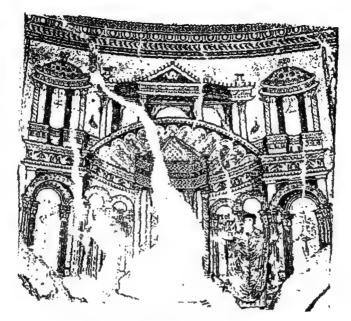




(شكل ٣٨٤) موزايك سانت لورانزو



(شکل ۳۸۵) موزایك سان فیتوری – میلانو



(شكل ٣٨٦) كنيسة سان جورج - سالونيك

اشكل ٣٨٧) هوسس داوود - موزايك للنبي حزقيال - سالونيك





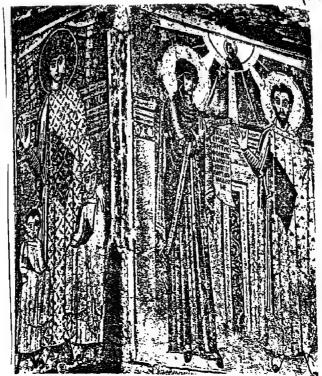
(شکل ۳۸۸) زخارف موزایك من كنیسة دیمتریوس – سالونیك (شکل ۳۸۹)





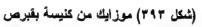
(شکل ۳۹۰)

زخارف جدارية مختلفة من موزايك كنيسة ديمتريوس - سالونيك (شكل ٣٩١)





(شكل ٣٩٢) فسيفساء التجلى - سانت كاترين بسيناء - القرن السادس







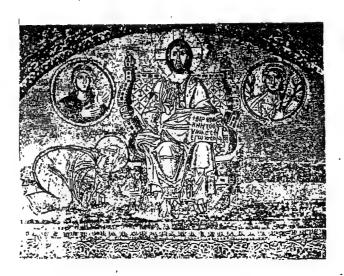
(شكل ٣٩٤) زخارف موزايك المسجد الأموى الكبير - دمشق







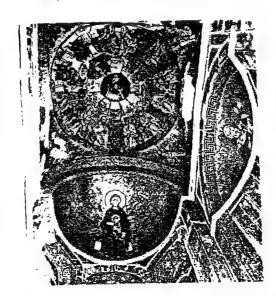
(شكل ٣٩٦) موزايك حادث التجلى - ساتت صوفيا - بإستانبول



(شكل ٣٩٧) المسيح على العرش- سانت صوفيا - القرن التاسع



(شكل ٣٩٨) العذراء والطفل المسيح - سانت صوفيا - إستانبول



(شكل ٢٩٩) العذراء والطفل المسيح - هوسيوس لوفا

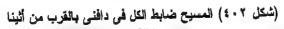


(شكل ٠٠٠) زخارف جدارية من كنيسة سانت صوفيا - سالونيك





(شكل ٤٠١) العذراء والمسيح الطفل في هوسيوس لوقا



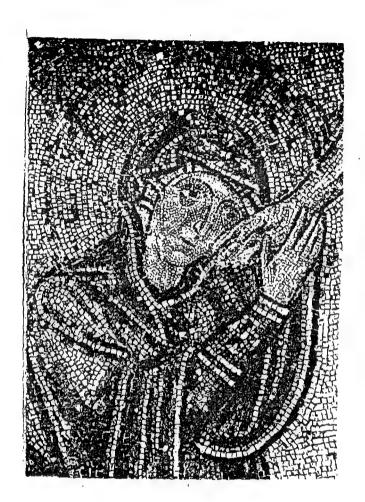




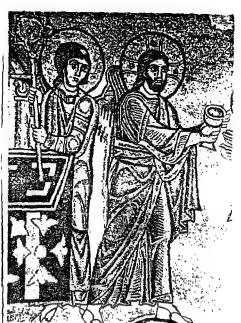
(شكل ٢٠٣) موزايك من دافئي تمثل السيد المسيح



(شكل ٢٠٣) زخارف جدارية لموزايك من دافني



(شكل ٤٠٤) العذراء - سيسنياء من كوس

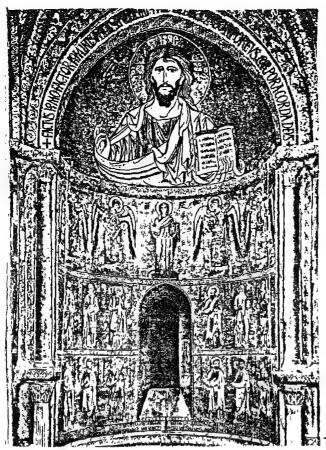




شکل ۲۰۱)

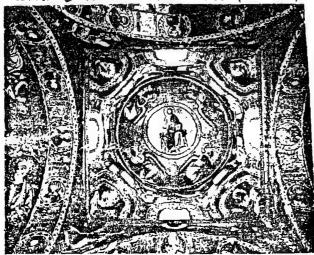






(شكل ٧٠٤) موزايك الحنية الرئيسية في كنيسة كيفالو









(شکل ٤٠٩) زخارف جداریة من سانت صوفیا فی مارتورانا

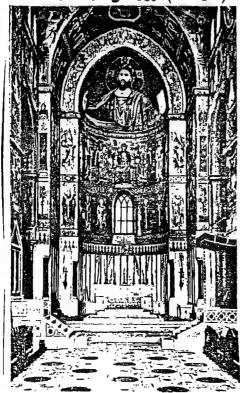


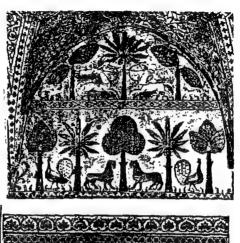




(شكل ٤١١) بازيليكا البلاتين (القاعة الملكية) بالرمو









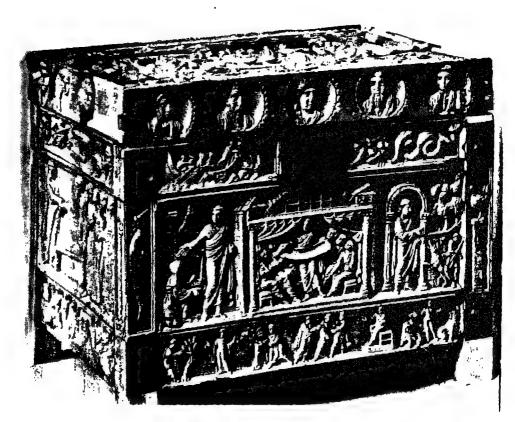
(شكل ١٣٤) زخارف موزايك من بالرمو



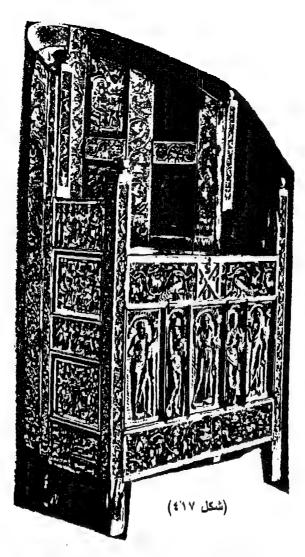




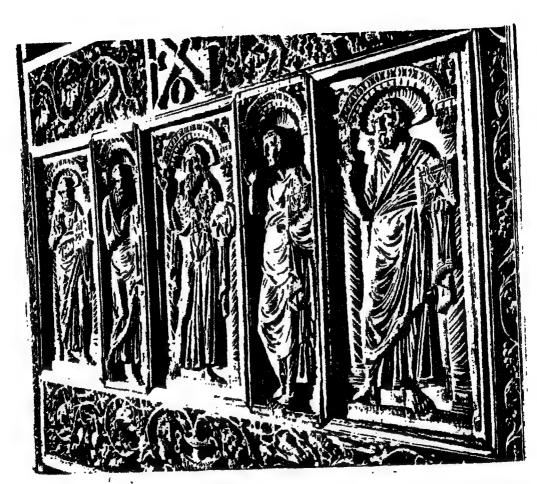
(شكل ١٥٥) لوحة عاجية ترجع للقرن الخامس، تمثل نيكوماخي وسيماخي



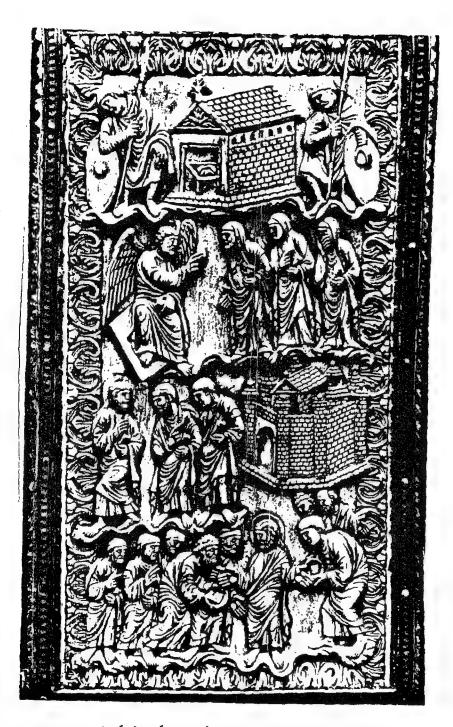
(شكل ١٦ ٪) صندوق من العاج يرجع للقرن الرابع



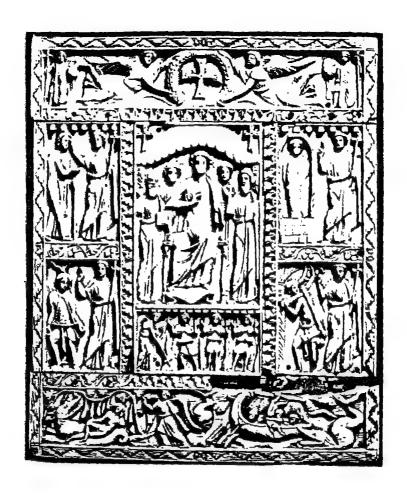
عرش من العاج للأسقف مكسيميانوس- بداية القرن السادس



(شكل ٤١٨) قطعة علجية من رافينا- بداية القرن السادس

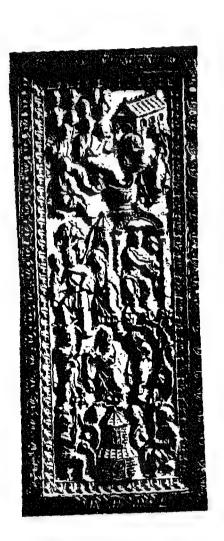


(شكل ١٩ ٤) غلاف كتاب من العاج في المكتبة الوطنية بباريس



(شكل ٤٢٠) قطعة من العاج في المتحف القومي برافينا





(شكل ٢١١) قطعة عاجية من كاتدرائية ميلانو - القرن التاسع

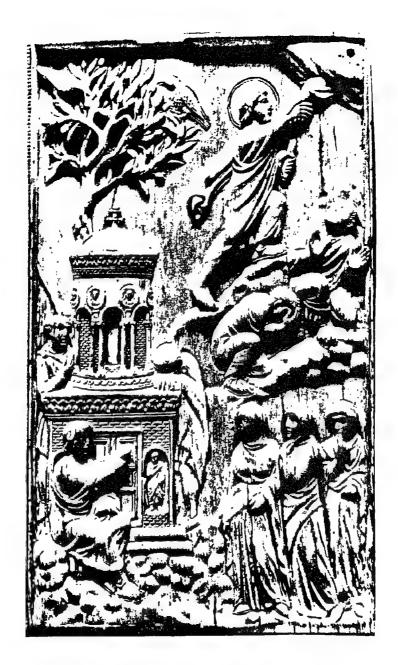


(شکل ۲۲۱)

صندوق من العاج بالمتحف البريطاتي بمثل قصة القديس مينا



قطعة من العاج في باريس تمثل القديس بولس من سوريا



(شكل ٤٢٤) لوحة عاجية في ميونخ - القرن الخامس



لوحة عاجية في برلين تمثل السيد المسيح بين القديس بطرس وبولس



(شكل ٢٦١) جزء من صندوق عاج يمثل القنصل الأعظم - القرن السادس



6 Museo Nazionale del Bargello, Florence. lvory. (شكل ۲۷ ٤) قطعة عاج في فلورنسا تصور أريادنا - القرن الخامس

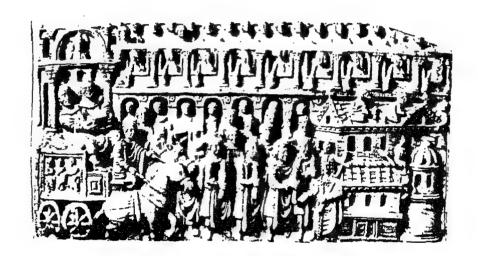


قطعة عاج في المتحف البريطاني تمثل الملاك ميخانيل - القرن السادس



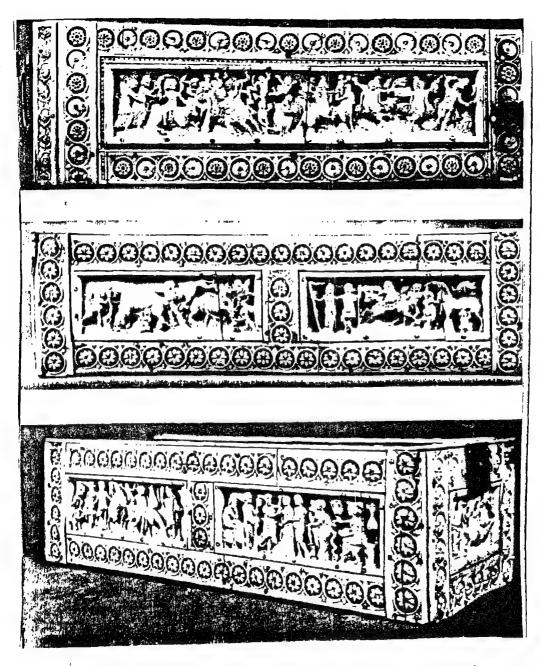
397 Louvre. Paris. Wing of ivory diptych. Barberini Ivory. c. 500

(شكل ٢٩١) قطعة عاج في متحف اللوفر - حوالي القرن السادس

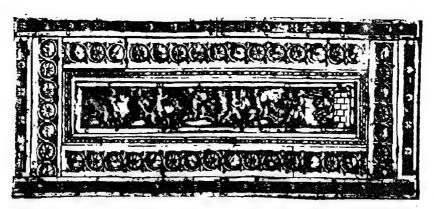


(شكل ۲۰ ٤)

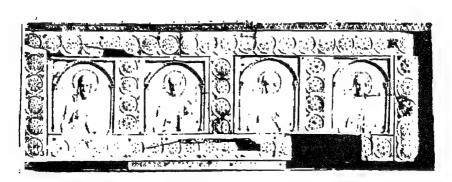
قطعة من العاج في كاندرائية ترير بألمانيا- القرن السادس



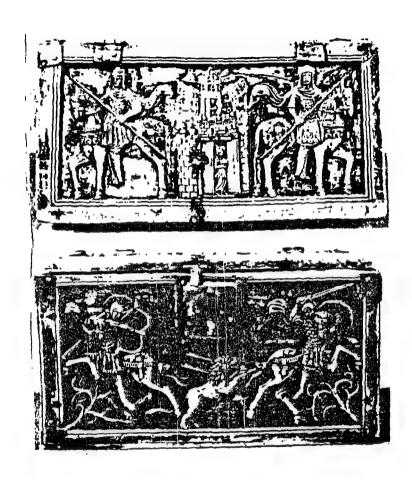
(شكل ٤٣١) صندوق من العاج في متحف فيكتوريا والبرت بلندن- القرن العاشر



(شكل ٤٣٢) صندوق من العاج يمثل مناظر فتال - القرن العاشر



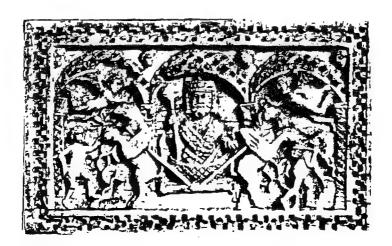
(شكل ٤٣٣) صندوق من العاج من القرن الثاتي عشر



(شكل ٤٢٤) غطاء صندوق من العاج - القرن الحادى عشو

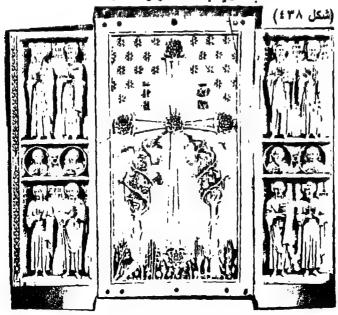


(شكل ٤٣٥) مناظر أسطورية على صندوق من العاج - القرن العاشر (شكل ٤٣٦)





عنية ثلاثية يمتحف الثوفر - القرن العاشر





(شكل ٢٣٩) نوحة علجية في موسكو - القرن العاشر



(شکل ۱۹۴۰)

لوحة عاجية تمثل تتويج الإمبراطور روماتوس وزوجته -



(شکل ۱۱۱)

لوحة علجية تمثل المعيد المسيح - القرن التاسع





(شكل ٤١٣) لوحة عاجية في إكسفورد - القرن العاشر

(شكل ٤٤٢) لوحة عاجية من علبة في أثينا - القرن العاشر



(شكل ٤٤٤) لوحة عاجية في متحف فيكتوريا والبرت - القرن الحادي عشر



(شكل ٤٤٥) لوحة عاجية في متحف ليفربول - القرن الحادي عشر



(شكل ٤٤٦) الجزء الأوسط من علية ثلاثية – القرن للحلاى عشر



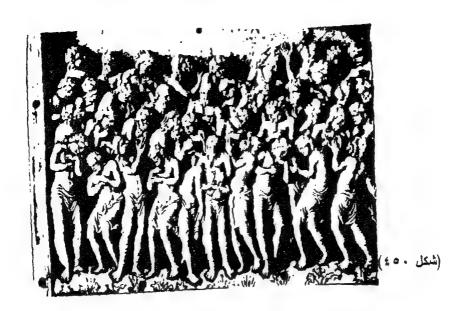
(شكل ٤٤٧) لوحة عاجية في متحف فيكتوريا والبرت - القرن العاشر



(شكل ٤٤٨) لوحة عاجية تمثل مناظر من العهد الجديد - القرن الثاتي عشر



ثوحة علجية في برنين تمثل الأربعين شهيد - القرن الثاني عشر



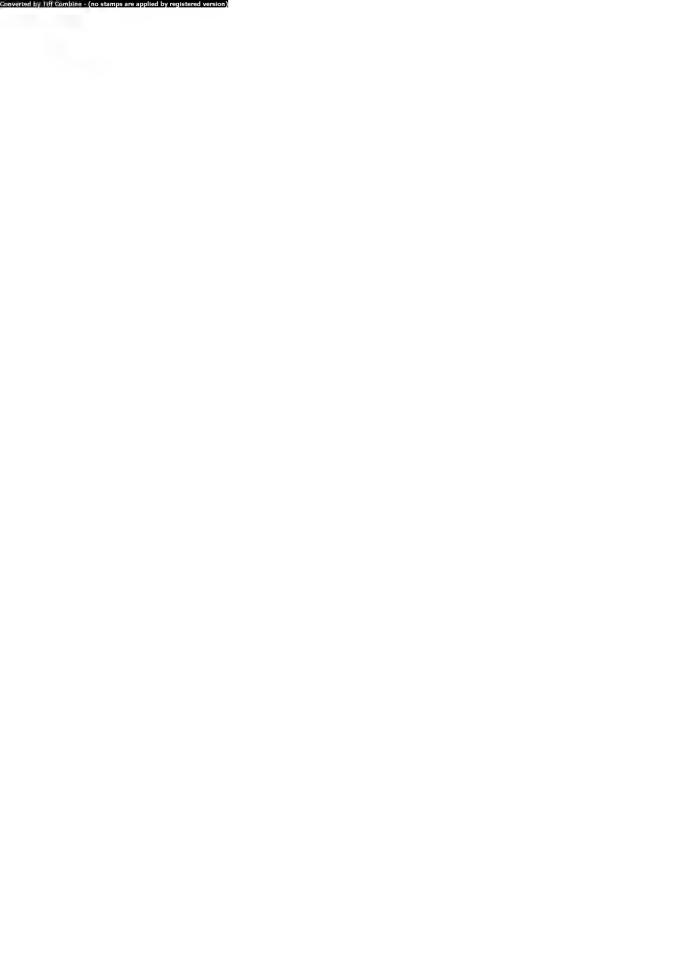
لوحة عاجية في برلين تمثل الأربعين شهيد - القرن الثاني عشر



(شكل ٥١١) لوحة من حجر السيستيت - القرن الحادي عشر



(شكل ٢٥٢) لوحة من حجر السيستيت - القرن الثاني عشر



رقم الإيداع بدار الكتب ۲۰۰۲/ ۲۰۰۲





